

L'INFLUENCE DU SYMBOLISME FRANÇAIS
DANS
LE RENOUVEAU POÉTIQUE DE L'ALLEMAGNE
LES *BLÄTTER FÜR DIE KUNST*

DE 1892 A 1900

*Thèse pour le doctorat de l'Université
présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*

PAR

ENID LOWRY DUTHIE



PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION
5, QUAI MALAQUAIS, VI^e

— 1933 —

L'INFLUENCE DU SYMBOLISME FRANÇAIS
DANS LE
RENOUVEAU POÉTIQUE DE L'ALLEMAGNE

L'INFLUENCE DU SYMBOLISME FRANÇAIS
DANS
LE RENOUVEAU POÉTIQUE DE L'ALLEMAGNE
LES *BLÄTTER FÜR DIE KUNST*

DE 1892 A 1900

*Thèse pour le doctorat de l'Université
présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*

PAR

ENID LOWRY DUTHIE



PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION

5, QUAI MALAQUAIS, VI^e

— 1933 —



A LA MÉMOIRE DE MON PÈRE

PRÉFACE

L'objet de cette étude est de préciser les rapports du groupe allemand des Blätter für die Kunst avec le symbolisme français dans les années 1892-1900. C'est dire en même temps qu'elle n'a point la prétention d'étudier dans son ensemble le mouvement des Blätter für die Kunst. De même, en parlant du symbolisme français, elle ne fait que signaler ces aspects qui ont directement influencé les nouveaux poètes allemands. Mais, malgré ces restrictions, le sujet de ce travail ne cesse pas de présenter des difficultés évidentes, puisqu'il s'agit d'une comparaison entre deux esthétiques dont chacune s'affirmait, dans ses débuts au moins, comme un contraste absolu avec l'esthétique traditionnelle. Mon espoir a été de donner, malgré toute insuffisance, un tableau assez ressemblant des premières années du mouvement des Blätter für die Kunst pour en faire ressortir la qualité si noble de son idéalisme et pour montrer qu'il existe, entre ces poètes et le symbolisme français, des liens indiscutables.

En citant des extraits en vers et en prose de l'œuvre des auteurs de ce groupe, j'ai jugé indispensable de conserver les innovations qui caractérisent la présentation extérieure des textes originaux (suppression des majuscules et de la plupart des signes de ponctuation et, plus exceptionnellement, modifications de l'orthographe usuelle¹). Ces innovations dans la forme extérieure avaient pour les auteurs nouveaux une signification trop profonde pour qu'on puisse négliger de les reproduire.

Cela m'est un plaisir de remercier ici tous ceux qui m'ont aidée dans mon travail. J'en dois la première idée à M. Charles Lewis, Professeur à l'Université de Saint Andrews, qui m'avait suggéré l'intérêt qu'il y aurait à étudier ce sujet. C'est grâce à la Fondation

1. J'ai dû employer des virgules à la place du signe spécial d'imprimerie qui indique parfois dans la « St.-G.-Schrift » (typographie particulière à Stefan George) une pause à l'intérieur d'un vers ou d'une phrase. Des virgules sont parfois employées, d'ailleurs, à de tels endroits, dans les premières séries des *Blätter für die Kunst*.

Carnegie, qui m'a accordé une bourse, que j'ai pu venir en France pour entreprendre mes recherches. Je voudrais remercier encore tous ceux qui, au cours de mon travail, m'ont aidée de façon si bienveillante. M. Charles Andler m'a donné des conseils précieux. Je dois à M^{lle} Geneviève Bianquis également des indications précieuses. Des renseignements très utiles m'ont été donnés par M. Albert Mockel. Des indications précieuses m'ont été envoyées par M. Paul Gérardy, M^{lle} Louise Gérardy et M^{me} Madeleine Octave Maus, et aussi par M. Curt Hirschfeld et M. Kurt Gallus. En Allemagne M. Ernst Gundolf a eu la grande obligeance de me permettre de consulter des livres importants et M. Karl Wolfskehl m'a donné des renseignements très utiles.

M^{me} de Labriolle-Rutherford a eu la bonté de relire mon manuscrit.

Je voudrais remercier enfin ceux qui ont droit à ma reconnaissance toute spéciale.

A M. Albert Saint-Paul, qui a toujours été si accueillant et si plein de bonté, je dois des remerciements chaleureux. Il a mis à ma disposition des documents importants et m'a donné des renseignements précieux. Je voudrais lui exprimer ici, ainsi qu'à M^{me} Saint-Paul, qui m'a reçue avec tant de bienveillance, ma plus vive gratitude.

M^{lle} Élisabeth Selver a été pour moi une amie constante, dont les conseils et les encouragements ont été du plus grand secours. Sa sollicitude a aplani pour moi bien des difficultés, et je la prie d'agréer mes remerciements émus.

Je ne saurais terminer sans remercier M. Fernand Baldensperger, sous la direction duquel ce travail a été écrit et qui m'a tant aidée par ses précieux conseils. A lui, et aussi à M^{me} Baldensperger, qui m'a toujours accueillie avec une si grande bonté, je désire exprimer ma profonde reconnaissance.

INTRODUCTION

L'ÉTAT DE LA POÉSIE ALLEMANDE VERS 1890.

Toute étude de la nouvelle poésie inaugurée par le mouvement des *Blätter für die Kunst* doit commencer par une description sommaire de l'époque où elle est née. Car si elle est en opposition avec les tendances contemporaines elle est quand même formée à certains égards par son temps. Pour la comprendre, il faut connaître d'abord les tendances contre lesquelles elle réagit, aussi bien que les courants intellectuels auxquels aucune poésie née vers la fin du siècle ne saurait entièrement échapper.

I. — LES CONTINUATEURS DE LA TRADITION.

Les historiens littéraires s'accordent pour constater dans la poésie allemande, à partir de 1850, un appauvrissement progressif — auquel une nouvelle floraison poétique vient heureusement mettre fin dans la dernière décade du siècle. A première vue, cette diminution de force poétique dans les années mêmes qui précèdent et qui suivent la renaissance de l'empire pourrait étonner. Mais la contradiction n'est qu'apparente. Elle disparaît lorsqu'on se souvient des tendances politiques, sociales et intellectuelles qui déterminaient l'esprit de l'époque. Ces tendances étaient, en général, de nature à favoriser une mentalité matérialiste. Dans tous les domaines, l'idéalisme perdait son prestige. En politique, l'échec du mouvement révolutionnaire de 1848 discrédita les rêveurs d'utopies sociales et prépara l'ascendance de Bismarck. Ce fut Bismarck avec son sens inébranlable du réel qui vint à bout de la tâche à laquelle le parlement assemblé à Francfort en 1848 s'était essayé en vain — le rétablissement de l'unité allemande. Mais l'Allemagne de Bismarck n'était pas celle qu'avaient rêvée Herwegh et Freiligrath. La politique énergique et pratique du « chancelier de fer », si féconde en triomphes éclatants, mais sans le levain des larges sympathies internationales, offrait aux contemporains un spectacle

qui n'était que trop apte à encourager un respect exagéré pour le succès matériel. Ceux qui s'intéressaient en premier lieu à la culture intellectuelle se trouvaient mal à l'aise sous le régime bismarckien. Et ce penchant envers des valeurs matérialistes, caractéristique pour l'époque, était encore accru par l'énorme développement industriel et économique. En même temps, l'ascendance des sciences naturelles et l'influence de la philosophie positiviste qui venait à leur suite aidaient à désagréger l'idéalisme hégélien. Ernst Haeckel propagea le transformisme de Darwin dans *Natürliche Schöpfungsgeschichte* (1868) et *Anthropogenie* (1874). Et des auteurs comme Karl Vogt et Ludwig Büchner, dont l'ouvrage *Kraft und Stoff* (1855) était fort lu, contribuèrent à vulgariser le matérialisme scientifique.

Il est donc évident que, dans les décades qui suivirent 1850, l'atmosphère était peu favorable à la poésie. Le souci du développement économique et militaire, l'admiration pour le succès matériel, la négation des aspirations idéalistes — de telles tendances ne sont point pour encourager le lyrisme. Toutefois l'esprit scientifique qui était un des caractères de l'époque réagit de façon bienfaisante sur certaines branches de l'activité intellectuelle. L'étude de l'histoire, en particulier, en profita et produisit dans cette période toute une lignée de chefs-d'œuvre. L'ouvrage le plus connu de Ranke, *Die römischen Päpste, ihre Kirche und ihr Staat im 16. und 17. Jahrhundert*, avait paru de 1834 à 1836. Après 1850 parurent, en plus des œuvres de Treitschke et de Sybel, la *Römische Geschichte* (1854-1856) de Mommsen et la *Kultur der Renaissance in Italien* (1860) de Burckhardt. Dans la littérature du temps, les grands noms étaient surtout des noms de romanciers et d'auteurs dramatiques. Et le roman, la nouvelle, et le drame pouvaient encore trouver leur compte dans le souci croissant de vérité matérielle qui était caractéristique pour l'époque. Dans ce domaine, le réalisme contemporain exerçait même une influence salutaire en introduisant une reproduction plus fidèle de la nature et de la société, une psychologie plus moderne, une exactitude historique plus scrupuleuse. Il est sûr que de telles qualités augmentaient puissamment la vérité humaine des romans de Freytag, Keller et Fontane et des drames de Hebbel et de Ludwig. Et ce fut le réalisme moderne qui rendit possible aussi, vers le milieu du siècle, cette floraison de littérature régionale dont Gotthelf, Auerbach, Stifter, Reuter, Groth, Rosegger et Anzengruber sont les représentants illustres. Même les

nouvelles de Storm, de Meyer et de Heyse, si pleines d'éléments classiques et romantiques qu'elles soient, doivent quelque chose à l'action du réalisme. Cette action se trahit chez Storm dans les descriptions de la nature de Sleswig-Holstein, chez Meyer dans l'exactitude des reconstructions historiques, chez Heyse dans la préoccupation de problèmes psychologiques.

Quels sont, dans une période si riche en romanciers et en auteurs dramatiques de premier ordre, les poètes lyriques les plus admirés du public ? Ce ne sont point Storm, Keller, Hebbel et Meyer, bien que tous ces maîtres se soient signalés aussi dans la poésie. Le chef incontestable du mouvement poétique à partir de 1850, c'est Emanuel Geibel. Sa popularité fut établie dès 1840 par l'apparition de son premier recueil, *Gedichte* (recueil qui, à sa mort, avait atteint sa centième édition). Invité à Munich en 1852 par Maximilien II de Bavière, il devint par la suite chef d'école et le resta jusqu'à sa mort en 1884. Son influence fut énorme. Ce fut la tradition instaurée par lui qui détermina, plus que tout autre chose, le caractère du lyrisme qui provoqua en 1885 les attaques des jeunes poètes réalistes, et, quelques années plus tard, l'opposition moins véhémente mais non moins absolue du groupe des *Blätter für die Kunst*.

Le mouvement poétique introduit par Geibel est, à bien des points de vue, comme le régime politique sous lequel il s'est formé, un mouvement de réaction. Le compromis entre le réalisme et la tradition que Keller ou Fontane surent effectuer avec tant de génie dans leurs romans, Geibel ne l'a pas atteint. Et il faut avouer qu'on arrive à un tel compromis moins facilement en poésie lyrique qu'en prose narrative. Car le genre lyrique étant le plus subjectif, l'observation plus minutieuse de la réalité extérieure n'arrive pas ici à compenser un instant la désagrégation des valeurs spirituelles. Nature profondément poétique, Geibel évite le matérialisme scientifique sans pouvoir trouver dans son époque un idéalisme vivant pour le remplacer. Il se réfugie dans la tradition classique et romantique, mais ses poèmes ne peuvent renier, malgré toute beauté, leur manque de contact avec l'esprit de l'époque moderne. Cette lacune ne les a pas empêchés de plaire au public contemporain. Les *Neue Gedichte* (1857), les *Gedichte und Gedenkblätter* (1864), les *Heroldsrufe* (1871) et les *Spätherbstblätter* (1877) ne faisaient qu'accroître la popularité phénoménale qu'il s'était acquise avec ses premiers recueils. Ses poèmes d'amour et ses évocations de la nature, toujours mélodieux et volontiers élégiaques, flattaient le goût de rê-

verie de ses lecteurs. Cette beauté tranquille les délassait d'une réalité peu poétique et semblait même communiquer un éclat nouveau à des idéals prêts à s'éteindre. Mais une génération future devait protester énergiquement contre cette poésie trop idyllique et voir dans cette atmosphère perpétuelle de jour de fête une ingratitude envers la beauté fruste mais puissante de la vie quotidienne. On devait alors taxer Geibel de sentimentalité et du manque d'un sentiment individuel de la nature. Toutefois la génération iconoclaste de 1885 oubliait trop les mérites réels de ce poète tant combattu après avoir été tant admiré. Dans un âge matérialiste et sceptique, où on dénigrait le côté spirituel de l'existence, Geibel avait le courage d'insister sur l'importance de la poésie. Et la valeur qu'il attachait à la forme était salutaire pour une littérature qui tendait volontiers, surtout depuis Heine, à s'affranchir de la discipline classique.

Mais il est indéniable — et ce fait doit exonérer en quelque mesure ses détracteurs trop véhéments — que l'influence de Geibel rendait la poésie fatalement accessible aux talents médiocres. En l'émancipant de tout souci d'actualité et en donnant une telle valeur à la forme extérieure, il ouvrit la voie à tous ceux qui savaient exprimer, dans une langue harmonieusement rythmée, soit des émotions plus ou moins superficielles, soit encore une culture érudite. Les dangers de la tradition inaugurée par Geibel et les poètes qui se groupèrent autour de lui à Munich dans le milieu du siècle ne se manifestèrent pleinement que vers 1880. Mais ils se trahissaient déjà dans la production de l'école de Munich. De tous les membres du cercle autour de Geibel, il n'y a guère que Paul Heyse qui a pu communiquer à ses écrits la marque d'une personnalité forte et indépendante. Et même Heyse, un des maîtres de la nouvelle, n'est pas, dans la poésie lyrique, malgré la beauté de sa forme, une figure de première grandeur. D'ailleurs, il ne jouissait pas, dans cette qualité, d'une réputation aussi grande que d'autres poètes du groupe. Les poètes les plus connus du cercle de Munich étaient, après Geibel, le comte de Schack, Julius Grosse, Hermann Lingg, Martin Greif et surtout Friedrich Bodenstedt. Et il serait vain de revendiquer pour eux, aujourd'hui, une importance comparable à celle qui revient aux grands romantiques dans la première moitié du siècle et même aux plus inspirés parmi les « Jung-Deutschen ». Esprits cultivés, souvent traducteurs de premier ordre, ils n'ont pourtant pas réussi à donner à leurs vers ni la marque individuelle,

ni l'élan lyrique qui distinguent les grands poètes. Ils ont recours trop souvent aux décors exotiques et historiques, sans pouvoir leur donner un caractère personnel — procédé qui indique un manque d'originalité et d'inspiration véritable. Les *Nächte des Orients* (1874) du comte de Schack sont riches en coloris oriental, mais ces poèmes, s'ils sont parfois d'une réelle beauté philosophique, restent souvent de simples copies de musée. Les premiers *Gedichte* (1853) de Hermann Lingg — poète découvert par Geibel — sont surtout des ballades historiques, bien inférieures en vigueur et en puissance de suggestion à celles publiées quelques années avant par le jeune comte de Strachwitz ou aux chefs-d'œuvre futurs de Fontane et de Meyer. Le caractère restreint du talent de Lingg s'accuse plus encore lorsqu'il s'essaie à une épopée historique sur les migrations des peuples, *Die Völkerwanderung* (1866-1868). En effet, les vastes thèmes épiques convenaient peu à l'inspiration élégiaque de l'école de Munich. Ils semblaient néanmoins posséder pour eux une fascination particulière — comme l'atteste aussi la tragédie *Brunhild* (1857) de Geibel, drame qui attira, non entièrement à tort, les sarcasmes de Hebbel. Il faudrait citer encore, comme poètes caractéristiques de ce groupe, Julius Grosse, auteur de *Gedichte* (1857) et *Aus bewegten Tagen* (1869), et Martin Greif (Hermann Frey), dont le premier recueil de *Gedichte* parut en 1868. Malgré une technique parfois triviale, Greif a composé quelques poèmes dans le ton du *volkslied* qui sont d'une beauté indiscutable.

Mais le poète le plus admiré du cercle de Munich était certainement, après Geibel lui-même, Friedrich Bodenstedt. La renommée de Bodenstedt date de la publication des *Lieder des Mirza Schaffy* (1851), recueil d'imitations de poésie orientale. Le succès de ce livre fut extraordinaire. Son allure exotique plaisait à une époque où on confondait l'originalité des décors avec l'inspiration. Mais il faut avouer qu'on trouve dans les *Lieder des Mirza Schaffy* bien peu d'orientalisme authentique. La traduction des *Heldensagen des Firdusi* du comte de Schack, parue la même année, leur est, à cet égard, infiniment supérieure. La sagesse de Mirza Schaffy est bien occidentale ; c'est même, ou peu s'en faut, la sagesse qui avait cours dans l'Allemagne contemporaine. Et c'est là sans doute, en premier lieu, le secret de la popularité de Bodenstedt dans un âge essentiellement prosaïque. On se plaisait à retrouver, sous un costume exotique, des idées familières, et surtout cette satisfaction avec la vie matérielle qui était caractéristique de l'époque.

Après Geibel et Bodenstedt, la troisième idole du public fut Joseph Viktor von Scheffel. Son poème narratif *Der Trompeter von Säckingen* captiva entièrement le goût de son temps lorsqu'il parut en 1854. Toutes les imaginations furent séduites par l'idylle de Werner et Margareta. Leurs chansons étaient sur toutes les lèvres. Et qui pourrait nier que la fraîcheur de l'inspiration et la couleur locale donnent au poème de Scheffel un charme très réel ? Malheureusement son œuvre recélait, comme celle de Geibel, des dangers redoutables pour les talents de deuxième ordre. Le vers trochaïque du *Trompeter von Säckingen*, vers avec lequel l'auteur se permettait, d'ailleurs, bien des libertés, pouvait facilement dégénérer, chez des imitateurs moins doués, en un cliquetis sans valeur. Et la sentimentalité, contre laquelle, dans le poème de Scheffel, l'humour sert toujours d'antidote, pouvait devenir douceuse dans des poèmes auxquels manquait cette dose bienfaisante d'ironie. La grande réputation de Scheffel fut encore augmentée par la publication du roman historique *Ekkehard* (1857). Les recueils de vers *Frau Aventiure*, *Lieder aus Heinrich von Ofterdingens Zeit* (1863) et *Gaudeamus* (1867) jouirent également d'une popularité fort grande. Le premier contenait des poèmes dans le ton des minnesinger, le deuxième des chansons d'étudiants. Tous les deux devaient exercer, comme *Der Trompeter von Säckingen*, une influence considérable et non toujours heureuse sur la poésie des décades suivantes.

Les poètes qu'on vient de nommer n'étaient pas les seuls poètes importants de leur temps. Keller commença par des poèmes, *Gedichte* (1846) et *Neuere Gedichte* (1851). En 1853 parurent les *Gedichte* de Theodor Storm. Storm lui-même croyait que sa poésie lyrique survivrait longtemps après ses nouvelles. Hebbel publia trois recueils de vers (*Gedichte*, 1842, 1848, 1857). Meyer donna en 1864 ses *Balladen* et plus tard ses *Gedichte* (1882). Mais ces auteurs, dont aucun n'appartenait au groupe de Munich, ne jouirent point, en tant que poètes lyriques, de la réputation universelle de Geibel, Bodenstedt ou Scheffel. Il parut, dans un nombre presque identique d'années, cent éditions des poésies de Geibel et huit de celles de Storm. Car Storm, Keller, Hebbel et Meyer avaient le tort d'être trop individuels pour un public qui aimait une poésie de convention. Tout le monde pouvait aborder les maximes de Mirza Schaffy, le roman du joueur de trompette de Säckingen ou les strophes mélodieuses où Geibel chantait l'amour, la patrie, les voyages et la nature. Mais il fallait un effort intellectuel plus grand pour suivre

la pensée originale et forte de Keller et Hebbel, il fallait une sensibilité plus délicate pour apprécier la puissance de suggestion de Storm, et une culture esthétique plus fine pour goûter la perfection romane de Meyer. Pourtant il faut admettre que même des lecteurs modernes, plus capables de sentir la beauté de cette poésie, estiment en général que Hebbel, Keller, Storm et Meyer sont plus importants dans le drame, le roman ou la nouvelle que dans la poésie lyrique. Comme poètes, ils n'atteignent pas si souvent ni si complètement que leurs précurseurs romantiques les hauteurs sublimes du lyrisme pur. Même Storm, qui a laissé des strophes qui sont parmi les plus parfaites dans la langue, n'égale pas les lyriques romantiques dans l'étendue de son inspiration, s'il les égale en profondeur. Il faut dire encore qu'en dépit de toute originalité les poètes en question restent fidèles, pour l'essentiel, à la tradition classique et romantique. Bien qu'on trouve dans leurs œuvres, notamment chez C. F. Meyer, des indices précurseurs d'une poésie nouvelle tels qu'on en chercherait en vain dans l'école de Munich, ils n'ont pas inauguré un lyrisme moderne. Et ainsi, après la génération de Geibel, celle d'Arno Holz devait, à son tour, les négliger.

Il y avait un autre courant dans la littérature contemporaine qui s'opposait au lyrisme tranquille et un peu superficiel du groupe de Munich, sans pouvoir rien changer à sa popularité universelle. Il est caractéristique pour la nature désunie et problématique de l'époque que, dans les mêmes années où le matérialisme et l'hédonisme comptaient tant d'adhérents, la philosophie de Schopenhauer trouva ses partisans les plus dévoués. C'est surtout à partir de 1850 que Schopenhauer compte comme une force vivante dans la vie intellectuelle de l'Allemagne. Et sa doctrine, si elle était en opposition absolue avec le matérialisme scientifique, était aussi bien différente de l'idéalisme trop facile qui s'exprimait dans les vers un peu fades des disciples de Geibel. Schopenhauer aboutit au pessimisme radical, mais ce pessimisme possédait un attrait puissant pour des esprits incapables d'accueillir un optimisme qu'ils sentaient reposer surtout sur une méconnaissance — parfois volontaire — des conditions actuelles de la vie. La répercussion la plus prodigieuse de cette philosophie dans l'art de l'époque est à trouver, on le sait, dans les drames wagnériens. Mais c'est un pessimisme intégral qui inspire les *Gedichte* (1870) de Hieronymus Lorm (Heinrich Landesmann) et les *Gedichte* (1873) de « Dranmor » (Ferdinand von Schmid). La conception pessimiste de la vie se

montre aussi, mais de manière moins absolue, dans l'œuvre de Heinrich Leuthold et de Robert Hamerling. Leuthold fut l'ami de Geibel, mais son recueil de *Gedichte* (1879), qui contient aussi l'épopée *Penthesilea*, ne se laisse point assimiler à la production typique du groupe de Munich. Hamerling publia plusieurs recueils de vers, *Ein Sangesgruss vom Strande der Adria* (1857), *Venus im Exil* (1858), *Ein Schwanenlied der Romantik* (1862), mais ses œuvres les plus connues sont les épopées *Ahasverus in Rom* (1866) et *Der König von Sion* (1869). Chez lui, le pessimisme est parfois combattu par un optimisme naissant et une confiance nouvelle dans la vie.

Cette poésie pessimiste était pourtant aussi impuissante que la poésie si individuelle dont on a parlé précédemment à entamer le succès de Geibel, Bodenstedt, Scheffel et leurs disciples. Le lyrisme à la mode continuait à se conformer, dans l'âge de l'industrialisme, à la tradition romantique. Et si les maîtres eux-mêmes ne pouvaient toujours échapper, dans leurs vers, à une certaine superficialité, leurs imitateurs ne méritaient que trop l'épithète d'« épi-gones », si souvent employée à leur intention. Ceux-ci continuaient à exprimer, dans des vers le plus souvent extrêmement plats, une conception de la vie — surtout de l'amour et de la nature — qui avait été légitime au temps du romantisme, mais qui s'accordait fort mal avec la sensibilité contemporaine. Et malheureusement la discipline formelle introduite par Geibel n'était pas assez exigeante pour racheter, même du point de vue de la technique, la plupart de ces productions. Lui-même s'était occupé surtout de mélodie du vers et s'était peu soucié d'exactitude ou de plasticité dans l'expression. Ses imitateurs employaient un vocabulaire usé, terne et plein de rhétorique. La musique de leurs vers était une musique connue, composée de mètres traditionnels et de rimes banales, et le plus souvent dépourvue d'harmonie autant que d'un accent personnel.

Vers 1880 même les admirateurs les plus ardents de la poésie lyrique devaient reconnaître que ce genre tombait dans un déclin inquiétant. Les imitateurs de Geibel fatiguaient tout le monde avec leur sentimentalité et leurs évocations fades d'une nature stéréotypée. Les imitateurs de Scheffel portaient, sans le vouloir, un coup encore plus sérieux au prestige du genre lyrique avec leurs romans en vers fort sentimentaux et leurs « minnesänge » doux et tendres. Les plus populaires des émules de Scheffel furent Julius Wolff et Rudolf Baumbach. Wolff écrivit nombre de poèmes narratifs, no-

tamment *Der Rattenfänger von Hameln* (1875), *Der wilde Jäger* (1877) et *Tannhäuser* (1880). Baumbach était connu surtout comme l'auteur des poésies lyriques *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1878-1880). Mais il y avait aussi une foule d'imitateurs inférieurs qui achevaient de dégoûter le public sérieux de ce genre de poésie. Le *Magazin* donne en 1886, comme échantillon du lyrisme courant, un « minnelied » qui commence :

Lässest mir fürder keine Ruh'
Leonore von Poitou,
Angliae regina !
Schönste du in Nah und Fern,
Von Paris bis nach Palern,
Von Mailand nach Messina.

Et la même revue cite un poème contemporain sur le printemps qui débute par la strophe suivante :

Ich möchte gern den ganzen Tag
Im Lenzeswehn
Bei Finkenpiff und Lerchenschlag
Spazieren gehn... ¹

On peut être sûr que le *Magazin*, sous la direction de Karl Bleibtreu, n'était pas disposé à être clément pour la poésie des épigones. Mais, quand même, le fait que de telles effusions pouvaient être offertes au public comme poèmes lyriques témoigne suffisamment du niveau auquel la poésie était descendue dans la patrie de Goethe, de Schiller et de Hölderlin. Il était grand temps qu'un vent d'orage vînt balayer toute cette affectation littéraire. Et, en 1886, l'orage venait d'éclater. Il nous faut parler maintenant des jeunes iconoclastes qui, dans cette crise de la poésie allemande, vinrent proclamer la nécessité d'une « révolution de la littérature ».

2. — LE NATURALISME.

La réaction violente contre la littérature traditionnelle qui s'affirma vers 1885 ne faisait que cristalliser un mécontentement de longue date. Les sources de cette révolution littéraire sont à chercher, en dernière analyse, dans le développement industriel de l'ère

1. Cf. S. Wollerner, *Die Verflachung der modernen Lyrik* (*Das Magazin*, le 6 mars, 1886).

moderne, qui bouleversa les anciennes conditions sociales, et dans l'autorité croissante du matérialisme scientifique. Dans une époque où les abus sociaux, l'antagonisme des classes et les dangers du capitalisme sollicitaient l'attention de tout esprit sérieux, où les théories scientifiques semblaient mettre en question toutes les valeurs spirituelles, il n'était plus possible de s'en tenir longtemps à une poésie qui se complaisait dans la description d'épisodes idylliques et de paysages arcadiens. Et, en réalité, bien avant 1885, le réalisme scientifique et le socialisme, ces deux grandes tendances de l'époque moderne, qui devaient jouer un tel rôle dans la doctrine naturaliste, avaient commencé à pénétrer dans la littérature. Nous avons déjà indiqué le succès obtenu, surtout après 1850, par les vulgarisateurs du matérialisme scientifique. Et cette doctrine, malgré les efforts de Geibel et de ses disciples, trouvait quelquefois, dès lors, le moyen d'empiéter sur le domaine de la poésie. L'épopée *Demiurgos* (1852-1854) de Wilhelm Jordan, œuvre d'intention didactique, donne une place considérable à la philosophie matérialiste. Dans la littérature narrative et dramatique, l'esprit scientifique se montra de bonne heure, comme on l'a déjà vu, sous la forme d'un réalisme sain et vigoureux. Ici, en s'alliant à des tendances romantiques et idéalistes, il produisit des résultats plus heureux que dans l'épopée parfois assez aride de Jordan. Quant aux tendances socialistes, elles se firent sentir, dans l'ère de Bismarck, avec une force toujours croissante. Ni l'échec du mouvement libéral et démocrate de 1848, ni un régime sous lequel les intérêts politiques passèrent au premier plan, ne réussirent à étouffer la voix des champions du socialisme. Ferdinand Lassalle mit toute son éloquence au service de la cause des travailleurs. Karl Marx publia en 1867 le premier volume de *Das Kapital*. Et plus d'un, parmi les meilleurs littérateurs contemporains, n'hésita pas à montrer des sympathies socialistes. Freytag donne en 1855 comme devise à son roman *Soll und Haben* les mots de Julian Schmidt : « Der Roman soll das Volk da suchen, wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist, nämlich bei der Arbeit ». Et le ton de *Soll und Haben* est franchement démocrate. Toutefois Freytag ne prêche pas un socialisme militant. L'œuvre de son contemporain, Friedrich Spielhagen, est, au contraire, nettement tendancieuse. Dans des romans comme *Problematische Naturen* (1860), *In Reih' und Glied* (1866), *Hammer und Amboss* (1869), *Sturmflut* (1876), Spielhagen se révèle comme le champion infatigable des intérêts socialistes.

A une société qui recherche le bonheur égoïste et matériel, et surtout à une bourgeoisie que la peur de la démocratie socialiste pousse dans les bras de la réaction, il prêche la solidarité des intérêts humains.

Ce furent les frères Heinrich et Julius Hart qui, les premiers, donnèrent aux aspirations confuses de l'époque moderne une expression cohérente. Ils fondèrent à Berlin en 1882 la revue *Kritische Waffengänge*, qui prépara la voie pour des organes plus révolutionnaires. Leur but fut d'exposer et de critiquer les tendances contemporaines, et surtout de formuler leur idéal d'une littérature moderne. Ils souhaitaient pour l'art en premier lieu un contact plus étroit avec les réalités actuelles. Dès 1879, dans leur première revue, *Deutsche Monatsblätter*, qui ne dura que six mois, ils avaient cité, comme les forces déterminantes de l'époque, les nouvelles conditions politiques et sociales, la philosophie pessimiste et le mouvement scientifique. Dans *Kritische Waffengänge* ils conseillèrent aux écrivains de secouer le joug du classicisme et d'une convention stérilisante, et de trouver pour leur temps complexe et déchiré une expression plus fidèle. Ils désiraient en même temps que cet art moderne fût aussi un art national : il devait être une manifestation authentique de l'âme allemande. Pourtant ils ne méconnaissaient pas l'avantage qu'il y aurait pour les jeunes écrivains allemands à fréquenter les maîtres étrangers qui avaient déjà donné des exemples si éclatants de l'art réaliste. Eux-mêmes avaient admiré de bonne heure l'œuvre de Tourguenev et de Bjørnson. Mais en 1882 il était question avant tout du grand maître du naturalisme français, Émile Zola. Tout réalisme plus modéré commençait à pâlir devant le sien. L'article des Hart dans *Kritische Waffengänge*, *Für und gegen Zola*¹ marque une étape décisive dans l'histoire de l'influence de Zola sur la littérature allemande d'avant-garde. Avant 1880, la réaction à son œuvre en Allemagne avait été toute hostile. Les critiques de l'école traditionnelle, comme Rudolf von Gottschall, le détestaient. Seul parmi les revues contemporaines *Das Magazin für Literatur*, sous la direction d'Eduard Engel, montrait un peu plus de tolérance à son égard. Mais les années entre 1880 et 1885 virent le commencement de l'ascendance de Zola² en Alle-

1. *Kritische Waffengänge*, n° 2, p. 44.

2. Sur Zola en Allemagne, voir Félix Bertaux, *L'Influence de Zola en Allemagne* (*Revue de Littérature Comparée*, janv.-mars 1924) et Winthrop H. Root, *German Criticism of Zola, 1875-1893*, New York, 1931.

magne. Les frères Hart anticipent l'attitude des naturalistes allemands en général en louant l'amour passionné de la vérité qui se manifeste chez le créateur des Rougon-Macquart. Ils rejettent, cependant, sa théorie du roman expérimental et, bien qu'ils pensent que la littérature moderne doive cultiver un esprit scientifique, ils nient absolument que l'art se laisse assimiler à la science.

En somme, les *Kritische Waffengänge* marquent une période de transition. Les éditeurs sont fort mécontents de la littérature traditionnelle, mais ils conseillent une réforme plutôt qu'une révolution. Ils étaient, à vrai dire, trop modérés pour leur époque, à laquelle il fallait des méthodes plus radicales. *Kritische Waffengänge* n'avaient que deux années d'existence. Une revue nouvelle, *Berliner Monatshefte*, fondée en avril 1885, ne dura que six mois. Pourtant l'effort des Hart n'avait pas été vain. Ils avaient préparé le triomphe définitif du naturalisme. Et l'un de leurs projets, au moins, porta fruit sans tarder. Ils avaient songé à publier une anthologie de poésies lyriques contemporaines. Ce plan fut mis en exécution par Hermann Conradi, Carl Henckell et Wilhelm Arent. L'anthologie parut en novembre 1884. Elle s'intitula *Moderne Dichtercharaktere* et elle représenta la première réalisation du nouvel idéal littéraire.

Moderne Dichtercharaktere commence avec un manifeste *Unser Credo* par Conradi, suivi d'une deuxième introduction par Carl Henckell. Conradi et Henckell exposent avec enthousiasme la doctrine des poètes nouveaux. Ils affirment d'abord une hostilité rigoureuse envers l'école ancienne. Au lyrisme artificiel des épigones, les jeunes poètes veulent substituer un art moderne. La poésie lyrique de l'avenir commence, dit Henckell, avec cette anthologie. Cette poésie nouvelle sera une poésie nationale. Les éditeurs de *Moderne Dichtercharaktere* s'accordent avec les frères Hart pour désirer une littérature germanique. Mais, pour eux aussi, le mot d'ordre principal des artistes modernes doit être « vérité ». Ils attachent une importance très grande au rôle du poète. Les poètes sont, selon Conradi, « Hüter und Heger, Führer und Tröster, Pfadfinder und Weggeleiter, Ärzte und Priester der Menschen... »

Comme théoriciens, les poètes de 1885 ont, comme on voit, une bonne part de l'audace commune aux « Stürmer und Dränger » de toutes les époques. Ils parlent volontiers en superlatifs, ils n'admettent aucun compromis avec la tradition, ils réclament sans cesse la vérité, la liberté, la nature... Peut-on dire que leur pratique, dans *Moderne Dichtercharaktere*, soit aussi radicale que leur théorie ? Il

faut reconnaître tout de suite qu'il y a dans l'anthologie au moins une originalité indiscutable — c'est le choix des thèmes. Les poètes réalistes ne se limitent pas, comme les épigones, à ne décrire que le beau traditionnel ; ils aspirent à mettre en scène toute la vie de l'époque, les usines, les chemins de fer, les rues pleines de mouvement et de bruit des grandes villes... Ils ne reculent même pas devant les aspects les plus laids de l'existence dans la cité moderne. Ils s'attardent plutôt à montrer la maladie, le crime, le vice. La misère des pauvres dans les quartiers populaires est un de leurs thèmes préférés. L'héroïne parfaitement belle des poèmes d'autrefois fait place à l'ouvrière phthisique, à la mendiante qui se meurt de faim. On voit que cette poésie réaliste a vite fait de devenir la poésie sociale. Il y a bien peu de détachement scientifique dans ces pièces à thèse qui décrivent avec une sympathie évidente les souffrances des gens misérables. Très durs pour les riches, les jeunes poètes n'admettent point qu'on inculpe les pauvres lorsqu'ils transgressent les lois de la morale. Leur colère se porte plutôt sur une société qui laisse des milliers d'êtres humains exister dans un tel état de misère qu'ils en sont réduits à tout faire pour gagner le moyen de vivre.

La poésie sociale, ignorée des épigones, occupe donc une grande place dans *Moderne Dichtercharaktere*. Mais il serait incorrect de dire qu'on n'y trouve que des thèmes aussi nouveaux. La vérité est qu'on y trouve aussi d'autres poèmes qui, loin de célébrer la vie moderne, annoncent plutôt la lassitude et la mélancolie. Et si l'originalité n'est point absolue, quant aux sujets, elle est presque entièrement absente de la technique. Malgré leur mépris tant affirmé pour la forme traditionnelle, les poètes réalistes sont encore sous sa domination. Un admirateur d'Uhland ou de Chamisso trouverait peu de libertés audacieuses qui puissent le choquer dans la métrique des jeunes révolutionnaires, dût-il éprouver de la répugnance pour le choix de leurs thèmes.

En somme, *Moderne Dichtercharaktere* révèle déjà, de façon bien claire, à la fois les mérites et les défauts de la poésie naturaliste. Il est certain que la réforme que ces poètes désiraient inaugurer était urgente et indispensable. On doit leur savoir gré d'avoir montré que la modification dans les conditions de la vie devait être suivie nécessairement par une modification de la poésie. On ne peut qu'admirer leur recherche de la vérité et leur ardeur de réformes sociales. Mais, en ce qui concerne les réalisations positives, leur réussite n'a été que partielle. D'abord, on ne peut pas dire qu'on

trouve dans *Moderne Dichtercharaktere* beaucoup de « poésie scientifique ». Ces poètes se sont proposé de chanter la mélodie nouvelle de l'ère nouvelle, mélodie qui se compose non des sons harmonieux de la nature mais du bourdonnement des machines, du cri strident des trains, du bruit de la rue... Mais y sont-ils arrivés? On trouve dans leurs œuvres, malgré tout modernisme, assez peu de tableaux saisissants empruntés à l'industrie moderne. Ils parlent beaucoup du temps nouveau, mais ils ne savent pas l'évoquer, comme le fera, une décade plus tard, le poète belge Émile Verhaeren, par des images plastiques. Au fond, l'inspiration scientifique est beaucoup moins importante dans l'anthologie que l'inspiration sociale. Sur ce terrain, au moins, les jeunes poètes redeviennent idéalistes — c'est dire en même temps qu'ils redeviennent capables de produire de l'art véritable. Il y a de la vraie passion, il y a du véritable amour pour l'humanité dans leurs invectives sociales. Mais malheureusement cette même sentimentalité qu'eux-mêmes détestaient chez les épigones fait ici un retour inopiné. Leurs tableaux du prolétariat sont aussi idéalisés que leurs tableaux de la riche bourgeoisie sont volontairement portés au noir. Aux accusations sociales se mêlent inévitablement, du reste, les revendications politiques. Et ici encore le souci légitime de réforme ne compense pas toujours la violence outrée des demandes des jeunes poètes. Leurs professions de foi sont parfois non seulement socialistes mais franchement nihilistes. Ils attachent trop d'importance aux forces uniquement destructives comme agents de l'amélioration des conditions sociales. Enfants authentiques de leur époque, ils sont hallucinés par le mirage d'un idéalisme à base positiviste, qui se propose d'accomplir par la force matérielle ce qui ne se laissera jamais accomplir de façon efficace sans le concours des forces morales.

Les lacunes fort graves de cette poésie naturaliste se trahissent encore dans sa forme. Nous avons indiqué que sa technique reste encore, à bien des égards, celle des épigones. En réalité, les poètes naturalistes étaient voués d'avance à l'incompétence dans ce domaine. L'objet explicite et maintes fois réitéré de la littérature naturaliste était non la beauté mais la vérité. Du coup, l'ancienne esthétique se trouva bouleversée de fond en comble. Le but avoué de la technique devint alors simplement de reproduire aussi exactement que possible un fragment de la réalité matérielle. Et dans aucun genre littéraire cette révolution esthétique ne devait produire des résultats aussi funestes que dans la poésie lyrique. On comprend que les jeunes

poètes, héritiers, malgré tout, d'une tradition qui considérait la beauté de la forme comme une partie intégrale du poème, ne trouvèrent d'abord ni les moyens ni peut-être le courage de poursuivre leurs théories jusqu'au bout dans le domaine technique. Ils s'en tiennent presque entièrement, dans *Moderne Dichtercharaktere*, à la forme ancienne. Mais, quelques années plus tard, Arno Holz donnera un exemple frappant des conséquences logiques des théories naturalistes appliquées à la technique du lyrique.

En résumé, il faut bien dire que la poésie naturaliste qui s'annonçait avec *Moderne Dichtercharaktere* n'était pas et ne pouvait jamais être, sauf en quelques moments d'exaltation où elle reniait heureusement ses propres théories, de la grande poésie. Il est significatif que quelques-uns de ses meilleurs représentants se demandaient avec angoisse s'il y avait encore lieu de chanter, dans l'ère moderne. En dernière analyse, tous les défauts des « révolutionnaires de la poésie » se laissent ramener à une origine commune — au matérialisme positiviste qui rend leur amour de la science trop exclusif, leur socialisme trop étroit, leur forme un simple accessoire au contenu.

Parmi les collaborateurs à *Moderne Dichtercharaktere* il faut signaler, comme le représentant le plus authentique de la poésie naturaliste, Arno Holz. Ses poèmes dans cette anthologie et dans son recueil, publié l'année suivante, *Das Buch der Zeit. Lieder eines Modernen* (1885) sont bien caractéristiques des qualités et des défauts du genre. Comme dénonciateur d'injustices sociales, comme peintre ému des misères des pauvres gens, Holz prend une place au premier rang des lyriques naturalistes. C'est avec raison qu'il s'écrie :

Ins schwarze Schuldbuch unsrer Zeit
Sind meine Verse rothe Glossen ¹ !

On comprend que l'auteur de poèmes comme *Ecce homo* devint le poète favori du parti socialiste. Quant à sa forme métrique, il est encore sous l'empire de la poésie traditionnelle. Herwegh et Geibel, son premier maître, ont aidé à développer en lui l'amour fervent du rythme et de la rime qui se fait jour dans chaque strophe. Mais si ses mètres sont encore traditionnels, sa langue, au contraire, offre force exemples des innovations introduites par le naturalisme. Il est parfois volontairement trivial dans l'expression, il emploie sou-

1. *Das Buch der Zeit*, Zurich, 1885, p. 59.

vent des mots d'argot, il accueille le détail réaliste. Et notons enfin qu'on peut discerner déjà dans son style des traces de cet impressionnisme auquel aboutira logiquement le naturalisme.

Après *Das Buch der Zeit* il faut encore citer, comme bien significatif pour l'époque, le recueil *Die Lieder eines Sünders* (1887) par Hermann Conradi. Dans ce livre passionnément sincère Conradi, un des éditeurs de *Moderne Dichtercharaktere*, met à nu les tendances contradictoires non seulement de son propre caractère mais encore de son temps. Il n'est pas optimiste comme Holz. Malgré sa turbulence, malgré son individualisme véhément, il est conscient des éléments maladifs dans le mouvement dont il est le protagoniste. Il a ouvert l'anthologie avec un poème intitulé *Des Jahrhunderts verlorene Kinder*. Et il y avait, en vérité, une dissonance profonde et menaçante entre les grandes ambitions socialistes et individualistes de la poésie moderne et le scepticisme résigné de l'époque dont elle était l'expression.

Ce sont Holz et Conradi qui ont réalisé le mieux le type d'une poésie naturaliste. Chez d'autres collaborateurs de l'anthologie, l'élément réaliste est plus superficiel. Wilhelm Arent est un poète de la décadence plutôt que du naturalisme. Carl Henckell partage, il est vrai, les sympathies socialistes et révolutionnaires de Holz et de Conradi. Il regrette même de n'être pas né dans la misère pour mieux chanter les souffrances des pauvres. Mais il représente le « Sturm und Drang » en général plutôt que le naturalisme, qu'il abandonnera complètement, d'ailleurs, dans la décade suivante. La vérité était que la poésie naturaliste renfermait tant d'éléments hostiles à l'esprit même du lyrisme que presque tous ses adhérents les mieux doués devaient s'évader, tôt ou tard, de cette formule aride. Un des meilleurs critiques du lyrisme allemand moderne, Hans Naumann, fait observer qu'il n'a guère existé, sauf dans des cas d'exception comme celui de Holz, une poésie authentique du naturalisme. Il montre que la poésie soi-disant naturaliste adopta bientôt la technique, plus tard aussi l'esprit et l'éthique de l'impressionnisme¹. Ce n'est point par pur hasard que l'anthologie naturaliste compta parmi ses collaborateurs tant de poètes qui, comme Hartleben et Bierbaum, devaient se distinguer plus tard surtout par une poésie pleine d'éléments impressionnistes.

1. Cf. H. Naumann, *Die Deutsche Dichtung der Gegenwart*, 3^e éd., Stuttgart, 1927, p. 244.

On ne trouve pas dans *Moderne Dichtercharaktere* le nom de Detlev von Liliencron. Mais il est certain que le recueil *Adjutantenritte und andere Gedichte* de Liliencron, paru l'année précédente, avait été un des éléments qui poussa les jeunes à demander un art moins conventionnel et plus sincère. Dans son réalisme vigoureux Liliencron appartient à la génération nouvelle, dont il conquît aussitôt les suffrages. Mais son art ne se laisse point circonscrire dans l'étroite formule naturaliste. Son réalisme est né, non de théories scientifiques ou de sympathies sociales, mais d'un amour ardent de la vie et, au contraire des naturalistes, il l'emploie à reproduire les beautés du monde extérieur plutôt que ses aspects sordides, bien qu'il ne recule pas devant le détail brutal. Aristocrate et militaire, il sait la valeur de la discipline et reconnaît qu'un des dangers de l'époque est de confondre la liberté avec l'anarchie. Dans la technique, il annonce déjà l'impressionnisme, cherchant ou bien plutôt choisissant d'instinct le détail frappant, au lieu de tout énumérer sans aucun souci de composition esthétique, selon la recette du naturalisme. Il est à regretter que la jeune génération ait pris de Liliencron surtout ses audaces superficielles, et n'ait pas cherché davantage à imiter son réalisme dans son aspect sain et modéré.

La poésie lyrique fut le premier genre littéraire à adopter, de façon positive, les doctrines réalistes et naturalistes. Mais, à partir de 1884, le naturalisme commença à affirmer sa suprématie dans tous les domaines de la littérature contemporaine. Ce fut Munich qui devint, avec la fondation de la revue *Die Gesellschaft* par Michael Georg Conrad en janvier 1885, le foyer du naturalisme militant. Conrad fut un admirateur ardent et un ami personnel d'Émile Zola. Il avait passé les années de 1878 à 1882 à Paris, et il était revenu à Munich plein d'enthousiasme pour le naturalisme français. Pas plus que les frères Hart, il ne désirait inaugurer une imitation servile d'une littérature étrangère. Mais il était convaincu que les littérateurs allemands contemporains pouvaient beaucoup apprendre de l'art de Zola. Il vit dans le maître français un champion de la vérité et un grand accusateur social. La propagande de *Die Gesellschaft* marque le commencement du triomphe définitif de Zola en Allemagne. Conrad y imprime un chapitre de *Germinal* dans le texte original¹. Bleibtreu y décrit comment il devint le partisan de

1. Cf. *Die Gesellschaft*, volume pour 1885, p. 55. Réimpression de *Germinal*, 4^e Partie, Chapitre 4.

Zola à la suite d'une lecture de ce même roman, dont l'intérêt social attira puissamment les jeunes critiques¹. A la fin de 1885 il existait en Allemagne non moins de vingt-huit traductions d'œuvres différentes du chef du naturalisme français, y compris tous les romans du cycle des Rougon-Macquart qui avaient paru jusque-là². Zola était redevable de cette popularité, répétons-le, à son souci de vérité et à son importance comme accusateur social. Car Conrad et son groupe se proposaient avant tout de mettre l'art au service de l'humanité. Ils voulaient la représentation fidèle de la vie contemporaine dans tous ses aspects, même les plus répugnants, car ils espéraient démasquer ainsi l'hypocrisie et les abus sociaux qui entachaient leur époque.

A partir de 1885, les œuvres originales et les manifestes inspirés par le naturalisme se multiplient. Karl Bleibtreu publie l'année suivante sa *Revolution der Literatur*. Comme Zola, dont il partage jusqu'à un certain degré le déterminisme, Bleibtreu aimerait voir l'art contemporain abandonner la métaphysique pour la science. Lui aussi considère que les fins de la littérature sont essentiellement sociales. Dans *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* (1887), Wilhelm Bölsche accepte la théorie du « roman expérimental ». Quant aux réalisations pratiques de la doctrine naturaliste, elles sont à chercher surtout, à cette époque, dans la littérature narrative. Les œuvres du romancier Max Kretzer, surtout *Drei Weiber* (1886), sont très influencées par Zola. Les romans de Conrad, comme *Was die Isar rauscht* (1887), sont naturalistes dans les thèmes, encore qu'ils restent traditionnels dans l'expression. Bleibtreu abandonne les héros titanesques de ses premières œuvres pour écrire *Schlechte Gesellschaft* (1885).

Les années entre 1885 et 1889 voient la consolidation du triomphe du naturalisme. En 1887 une société littéraire « Durch » est fondée à Berlin, à l'instigation de Konrad Küster, Leo Berg et Eugen Wolff. Ses membres reconnaissent comme les caractères essentiels de leur temps le mouvement scientifique, le socialisme et l'individualisme. Mais le groupe « Durch » s'en tient surtout aux programmes. Une importance pratique beaucoup plus grande s'attache à la fondation,

1. Cf. Karl Bleibtreu, *Zola und die Berliner Kritik* (Gesellschaft, 1885, p. 463).

2. La première en date fut une traduction de *l'Assommoir* par W. König en 1881. Pour une bibliographie de Zola en Allemagne, cf. M. G. Conrad, *Émile Zola*, Berlin, 1906, et *Zola im deutschen Buchhandel, Verzeichnis aller seiner Schriften, sowie aller Bücher über ihn* (Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, XVI, 2, 1898).

en 1889, de la *Freie Bühne*, sur le modèle du Théâtre libre à Paris. La *Freie Bühne*, sous la direction d'Otto Brahm, donna sa première représentation le 29 septembre 1889. On joua à cette occasion les *Revenants* d'Ibsen. Mais le prochain drame qu'on donna sur cette scène fut l'œuvre d'un auteur allemand. Avec la pièce *Vor Sonnenaufgang* de Gerhart Hauptmann (représentée le 20 octobre 1889) le naturalisme, déjà suprême dans le roman allemand, pénétra aussi dans le théâtre. L'année suivante, *Die Familie Selicke*, drame écrit en collaboration par Arno Holz et Johannes Schlaf, donna un deuxième exemple du naturalisme dans le théâtre allemand.

Vor Sonnenaufgang et *Die Familie Selicke* sont naturalistes non seulement par le choix de leurs thèmes mais aussi par leur technique. Il ne s'agit plus d'une technique traditionnelle employée pour des fins réalistes. Les auteurs ont réussi à reproduire sur la scène « toutes les familiarités du langage, toutes les particularités de la diction, les tics et les négligences mêmes de la prononciation¹ ». C'est un art de phonographe presque. Le premier exemple de cette technique incroyablement minutieuse avait été donné en 1889 par la collection de nouvelles *Papa Hamlet* par Holz et Schlaf. Dans son écrit *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze*, paru à Berlin en 1891, Holz a exposé lui-même comment il est arrivé au « naturalisme conséquent ». Ce naturaliste vraiment trop logique s'était décidé que la définition de l'art donnée par Zola : « Une œuvre d'art est un coin de la nature, vu à travers un tempérament », n'était pas encore assez scientifique. A la suite d'études sociologiques, il raya la deuxième partie de la définition, et formula ainsi la loi fondamentale de l'art : « L'art a la tendance de redevenir la nature : il la redevient en proportion de la qualité des instruments de reproduction employés, et de l'habileté dans leur maniement² ». Ayant établi ainsi la prééminence, dans l'œuvre d'art, de la technique, il arriva, à la longue, à la forme incroyablement détaillée et réaliste (et souvent, il faut l'ajouter, bien fatigante) de *Papa Hamlet* et de la *Familie Selicke*.

Tel était, en 1890, le degré de développement du naturalisme

1. E. Seillière, *L'influence française dans la littérature allemande contemporaine* (*Revue des Deux Mondes*, mars-avril, 1900).

2. « Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Massgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung » Je donne dans le texte la traduction française d'après l'article cité ci-dessus.

allemand. Et il est clair qu'aucun art vraiment élevé ne pouvait naître dans ces conditions. Mais, de tous les genres littéraires, la poésie lyrique devait évidemment souffrir le plus de l'emprise brutale du matérialisme scientifique. On a vu que l'anthologie *Moderne Dichtercharaktere*, malgré son enthousiasme juvénile et ses sympathies socialistes, montrait déjà combien la doctrine naturaliste était hostile à l'esprit du lyrisme. Et on a indiqué que cette poésie naturaliste n'était guère susceptible de développement. Son représentant le plus authentique, Arno Holz, en vint bientôt à juger que la forme métrique — autrefois l'objet de sa prédilection — n'était pas digne de l'attention d'un artiste sérieux. Il ne devait revenir à la poésie que lorsqu'il aurait trouvé, après le « naturalisme conséquent », le « rythme nécessaire ». Conradi, le poète le plus puissant du mouvement, mourut en 1890 à l'âge de vingt-huit ans. Mais ses poèmes, si réalistes qu'ils soient, montrent clairement qu'il se serait affranchi, s'il avait vécu, de l'influence naturaliste. Parmi les autres poètes du groupe, beaucoup se trouvaient obligés de suppléer à la pauvreté esthétique de leur doctrine en empruntant des éléments à la tradition classique et romantique. Et presque tous devaient finir, comme on l'a déjà indiqué, par adopter la devise nouvelle de l'impressionnisme. Il faut ajouter encore que la poésie naturaliste était malheureusement destinée, par son caractère même, à devenir souvent l'instrument de ceux qui voulaient simplement exploiter les goûts les plus vulgaires du public.

Quoi qu'en aient pensé ses protagonistes, il est clair que le naturalisme, bien qu'il eût le mérite de s'opposer à une esthétique vieillie, apporta à son tour des dangers très graves pour l'art contemporain. Il convient de reconnaître les mérites de cette école — son souci de vérité, son intérêt dans le mouvement scientifique et intellectuel de son temps, son idéalisme social. Mais ses qualités étaient surtout négatives. Elle voulait se libérer de toutes les entraves de la tradition, fût-ce en religion, en morale, en politique ou en esthétique. Mais qu'avait-elle à offrir à la place des valeurs anciennes ? — La religion de la vérité, répondirent ses adhérents. Mais en enlevant à la « vérité » tout élément métaphysique, ils lui enlevaient en même temps la plus grande part de sa valeur comme une force positive dans la vie et dans l'art. Loin d'être, comme le mouvement analogue au siècle précédent, une révolte contre le rationalisme et la résignation, le « Sturm und Drang » de 1885 en était l'issue. En niant, ou tout au moins en négligeant, l'élément métaphysique dans la

nature humaine, le naturaliste limita hors mesure la grandeur et la puissance de celle-ci. En orientant tout son effort vers l'observation scientifique du monde matériel, il s'enfonça de plus en plus dans la matière, de sorte qu'elle finit par exister seule pour lui. Les suprêmes manifestations de l'âme humaine — amour, volonté, foi, croyance à sa propre immortalité — par lesquelles seules elle peut s'affirmer vivante et toute-puissante, devinrent pour lui des hypothèses fort discutables, ou bien des phénomènes psychologiques ou physiologiques. Il va sans dire que tous les naturalistes n'allaient pas aussi loin ; ils étaient eux-mêmes bien plus grands que leurs théories. Mais il reste vrai que la « vérité » qu'ils se flattaient de rendre ne signifiait rien de plus important que la réalité matérielle.

Il était impossible qu'un matérialisme aussi borné ne finît par provoquer une réaction idéaliste. Le but de cette étude sera de préciser un des aspects de cette réaction. La nouvelle poésie introduite par le groupe des *Blätter für die Kunst* et dont les origines remontent à 1890 se pose comme la contradiction absolue des tendances naturalistes, en même temps qu'elle réagit contre l'art suranné des épigones. On essayera, dans les chapitres suivants, d'approfondir le caractère de cette poésie idéaliste, et de marquer en même temps ce qu'elle doit à l'influence du symbolisme français.

PREMIÈRE PARTIE

LE FONDATEUR DES *BLÄTTER FÜR DIE KUNST*

STEFAN GEORGE.

Il fallait donner d'abord cette esquisse de l'état de la poésie allemande au temps de la suprématie du naturalisme, car autrement on ne pourrait comprendre ni la fonction spéciale ni la signification profonde du groupe qui forme le sujet de cette étude. En octobre 1892 commençait à paraître à Berlin une revue qui annonçait, en première page, son ambition d'être le protagoniste d'un art « spirituel » — « die Geistige Kunst ». La revue qui se séparait de façon si éclatante de toute publication contemporaine s'appelait *Blätter für die Kunst*, et, toute petite et inconnue qu'elle était, elle devait jouer un rôle capital dans le renouveau poétique de l'Allemagne.

Ce n'était pas simplement par leur programme que les *Blätter für die Kunst* se distinguaient de toutes les publications contemporaines. Si l'idéal qui les inspirait était absolument nouveau, ils entendirent sauvegarder cet idéal en s'isolant complètement de toutes les activités littéraires de l'époque. « Diese zeitschrift im verlag des herausgebers », lit-on sur la couverture de la jeune revue, « hat einen geschlossenen von den mitgliedern geladenen leserkreis ». Elle parut, en effet, à tirage très restreint, et on chercherait en vain, dans la presse contemporaine, les traces d'une réclame pour la nouvelle venue. Ce n'était point afin de gagner les suffrages du grand public que les quelques collaborateurs du premier fascicule s'étaient décidés à y faire imprimer leurs vers et leurs manifestes. Leur but était uniquement de s'attirer l'attention des rares esprits capables de comprendre quelque chose à l'art nouveau, de gagner leur collaboration, et de faire ainsi de leur revue le foyer de l'idéalisme renaissant. « ...wenn wir diese blätter verbreiten so geschieht es um zerstreute noch unbekannte ähnlichgesinnte zu entdecken und anzuwerben¹ ».

1. *Blätter für die Kunst*, I, 1 (octobre 1892), p. 2.

Les *Blätter für die Kunst* se présentent donc, dès leur début, comme un mouvement littéraire. Et c'est bien ainsi qu'il faut les voir. Sans doute toute revue littéraire de valeur a ses opinions personnelles en matière d'esthétique, mais rarement a-t-on vu un périodique qui fût de façon aussi exclusive et aussi absolue le centre d'une renaissance artistique. Ce fut uniquement dans les *Blätter für die Kunst* que le nouvel idéalisme, tel que ces jeunes poètes l'entendaient, trouvait une expression. « Wir schmeicheln uns sogar », est-il dit à la fin de la première série, « eine lücke auszufüllen, da gegenwärtig es bei uns kaum ein blatt giebt wo eine dichterische kunst-schöpfung aufnahme fände geschweige denn eines wo ein künstler ihre aufnahme wünschte¹ ».

Si les artistes qui se réunissaient pour collaborer aux *Blätter für die Kunst* étaient unis par le lien le plus solide qui soit — celui d'un amour commun pour un idéal spirituel — il y avait encore une raison capitale complétant l'unité si forte du mouvement. Ce groupe avait un chef, auquel tous les collaborateurs rendaient un hommage enthousiaste. Le fondateur des *Blätter für die Kunst* fut le poète Stefan George. Ce fut sa volonté qui les fit naître, ce fut son génie qui en resta la force dominante. Toutes les œuvres publiées dans la revue se ressentent du contact avec cette forte personnalité. Les *Blätter für die Kunst* étaient destinés, dès leur origine, à combattre pour l'idéal d'art georgien, et c'est ce que, pendant vingt-sept ans, ils n'ont jamais manqué de faire.

Il faut donc commencer cette étude du mouvement jusqu'en 1900 par un examen de l'œuvre de George jusqu'à la même date, car ce mouvement se montre sans cesse tout pénétré par les idées georgiennes. C'est dans les œuvres mêmes de George — dont de nombreux extraits furent publiés dans les *Blätter für die Kunst* — qu'on trouve la première et la plus complète manifestation des tendances de la poésie nouvelle. D'ailleurs, au moment de la fondation de sa revue en octobre 1892, Stefan George avait déjà publié ses trois premiers recueils *Hymnen*, *Pilgerfahrten* et *Algabal*, dont des extraits parurent dans le premier numéro. Ce fut dans ces recueils que fut posée la pierre fondamentale de la nouvelle esthétique. L'œuvre des autres collaborateurs se montrera complètement d'accord avec ces principes, et on verra que toutes les autres tendances qui deviendront plus tard caractéristiques pour l'ensemble des *Blätter für die Kunst*

1. *Bl. f. d. K.*, I, 5 (août 1893), p. 129.

ont également trouvé leur première manifestation dans les recueils successifs de George.

A quelque point de vue que l'on se place, en étudiant les *Blätter für die Kunst*, il faut donc commencer par une étude de l'œuvre de George. Cette méthode offre ici des avantages spéciaux. C'est que, dans ses premiers recueils surtout, George doit beaucoup à la poésie française. Lui qui fut le maître en Allemagne avait été l'élève en France, et, si son influence a été décisive dans le mouvement des *Blätter für die Kunst*, il est juste de reconnaître que lui-même était redevable pour maint aspect de l'esthétique nouvelle qu'il transmettait à ses disciples à l'influence du symbolisme français.

CHAPITRE PREMIER

LA PÉRIODE AVANT *HYMNEN*.

PREMIÈRE PHASE DE L'INFLUENCE FRANÇAISE.

I. — LE MOUVEMENT SYMBOLISTE EN FRANCE JUSQU'EN 1889.

L'année 1890 sera toujours mémorable dans l'histoire de la littérature allemande, ne fût-ce que parce qu'elle a vu la publication de *Hymnen*, premier recueil lyrique de Stefan George. Cette première édition ne fut pas mise en vente, et George donna ses raisons pour cette réserve dans sa préface à la deuxième édition lorsqu'il écrit :

Den ersten druck seiner dichtungen die vor einem jahrzehent zu erscheinen begannen reichte der verfasser freunden und gönnern als geschenk, so blieb er bis in einzelheiten der rücksicht auf die lesende menge enthoben die damals besonders wenig willens oder fähig war ein dichtwerk als gebilde zu begrüssen und zu geniessen ¹.

Stefan George avait donc, dès le début de sa carrière, une attitude nettement opposée à celle de ses contemporains. Or, nous savons suffisamment ce qu'était la littérature allemande en 1890. Il était donc évident que George détestait, d'une part, une poésie conventionnelle qui s'obstinait à perpétuer les thèmes et la technique du classicisme et du romantisme, sans avoir rien conservé de leur esprit, et, d'autre part, une poésie soi-disant « naturaliste » qui se prosternait devant la science et qui méprisait tout effort esthétique.

Lorsque George publia en 1890 son premier recueil, il révéla, en effet, au petit public qu'il s'était choisi, un art foncièrement différent de ceux dont nous venons de parler. La composition, le style, les thèmes, la versification — bref, tous les éléments de cet art — firent l'effet d'une nouveauté inattendue et absolue. Aujourd'hui, quand on est habitué depuis longtemps aux innovations de la poésie

1. *Hymnen*, Préface à la 2^e éd., 1899.

moderne, on ne peut guère se rendre compte de la force avec laquelle éclata cette nouveauté. Il était évident aux lecteurs des *Hymnen* que leur jeune auteur n'avait pas appris en Allemagne les éléments de cet art si original ; son tempérament, déjà si fortement accusé, devait lui interdire tout rapport avec les naturalistes ou avec les épigones. Mais, malgré sa jeunesse, il avait déjà établi des rapports, non seulement littéraires mais personnels, avec des maîtres étrangers. En 1890 il avait déjà fait un séjour à Paris et il y avait connu les chefs du symbolisme français.

Il a été difficile et même impossible, jusqu'à une date très récente, d'avoir sur George des détails biographiques suffisants. Aujourd'hui, des articles de revues et surtout le livre de Wolters, *Stefan George und die Blätter für die Kunst*, ont comblé cette lacune. Grâce à ces ouvrages, on sait que l'initiation de George au symbolisme français se fit dès le printemps de l'année 1889 ; on sait aussi combien cette initiation fut complète et combien profonde fut l'empreinte qu'elle laissa sur l'esprit du jeune poète.

Il est essentiel de préciser ici, du moins d'une façon sommaire, exactement où on en était dans les milieux symbolistes au moment où George commença à les fréquenter. C'est le prélude indispensable à toute étude satisfaisante de l'influence du symbolisme français sur son œuvre. Si George avait été redevable de sa connaissance du symbolisme français uniquement à des lectures personnelles de Baudelaire, de Mallarmé et de Verlaine, point ne serait besoin de parler ici de l'évolution du symbolisme comme mouvement, puisque ces maîtres avaient déjà donné la majeure partie de leur œuvre au moment où naissait, dans les cénacles des jeunes, la révolution littéraire. Mais George connut le symbolisme non seulement comme un élément nouveau dans l'œuvre du précurseur et des deux maîtres, mais aussi et surtout comme un mouvement intellectuel plus grand que ces grands eux-mêmes, comme une synthèse d'éléments neufs où chacun d'eux avait fourni sa part. Il ne vint pas au symbolisme par Baudelaire, Verlaine et Mallarmé, il vint à eux par le symbolisme et il admira en eux ce qu'admiraient les cénacles des jeunes qu'il fréquentait. Il ne traduisit pas seulement Baudelaire, Verlaine et Mallarmé ; s'il les traduisit de préférence, il traduisit aussi Henri de Régnier, Émile Verhaeren, Jean Moréas, Francis Vielé-Griffin, Albert Saint-Paul, Stuart Merrill. La lecture de Baudelaire, de Verlaine et de Mallarmé a été sans doute de la plus haute importance pour son développement littéraire, mais aurait-il jamais su discerner sans

l'aide des cénacles symbolistes tous les germes de rajeunissement et de révolution que renfermaient ces œuvres magiques ? D'ailleurs, si sa connaissance du symbolisme avait été purement livresque, aurait-il jamais su y puiser la force d'inaugurer plus tard, en Allemagne, cette formidable réaction contre le naturalisme que furent les *Blätter für die Kunst* — réaction très consciemment organisée, qui tirait ses forces, et qui devait les tirer, d'un cénacle très fermé, très soumis au Maître et d'une revue où les théories esthétiques et les poèmes respiraient tous un même esprit ? On ne saurait parler de George et du symbolisme français sans donner d'abord du moins une esquisse du symbolisme comme mouvement littéraire conscient, afin de montrer où l'on en était en 1889, époque où George fut mis en contact avec lui.

En 1889, le symbolisme n'était plus à ses débuts. Ces débuts, on les identifie maintenant au mouvement « décadent », dans lequel on voit « la toute première manifestation de l'esprit symboliste ». Plus tard, il y eut une rupture entre les décadents et les symbolistes et alors les deux partis eurent soin de proclamer des principes opposés. Mais l'épithète « décadent » précéda celle de « symboliste » comme définition des enthousiastes des nouvelles tendances littéraires et, en attendant de prendre pleinement conscience de leur idéal, les futurs poètes du symbolisme figurèrent tous dans les revues décadentes. Le berceau du décadentisme ce furent ces cénacles de rive gauche — les *Hydropathes*, les *Hirsutes*, *Nous Autres*, les *Jemenfoutistes*, les *Zutistes*, le *Chat Noir* — dont on a si souvent fait l'histoire. De ces cénacles sont nées de jeunes revues de ton révolutionnaire — *la Nouvelle Rive Gauche* (premier numéro le 9 novembre 1882), qui se transforma en mars 1883 en *Lutèce*, et *la Revue Indépendante* (premier numéro mai 1884) en furent bien les principales. Ce fut là que Verlaine et Mallarmé, avec l'ancêtre Baudelaire, furent révélés aux jeunes. *La Nouvelle Rive Gauche* donne dans son premier numéro des productions de Verlaine et de Charles Morice. En 1883, on y loue l'art si nouveau de Verlaine. *Lutèce* publie, en 1884, les premiers *Poètes maudits* de Verlaine, où celui-ci fait l'éloge de Mallarmé, de Corbière et de Rimbaud. Verlaine devint un des collaborateurs constants de *Lutèce* et parmi les autres se trouvèrent Moréas, Laforgue, Barbey d'Aurevilly, Laurent Tailhade, Paul Adam, Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin, etc... En 1884, parut l'*A Rebours* de J.-K. Huysmans, véritable profession de foi décadente. L'auteur y attaque toutes les valeurs traditionnelles,

littéraires ou morales. Parmi ses auteurs favoris, des temps modernes, il compte Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, Corbière, Mallarmé, Verlaine et Edgar Poe. En 1885, G. Vicaire et H. Beauclair font paraître la fameuse parodie *Les Délivrescences d'Adoré Flouppette*, où on pastichait l'art des décadents, y compris Verlaine et Mallarmé.

Jusqu'en 1885 le symbolisme se confondait donc avec le décadentisme et encore faut-il reconnaître que celui-ci ne méritait guère le titre d'une école littéraire. Les jeunes qui se réunissaient dans les cafés du Quartier latin ou dans les bureaux de *Lutèce* s'intéressaient à la politique et à la philosophie autant et plus qu'à la littérature. *La Nouvelle Rive Gauche* et *Lutèce* avaient des opinions socialistes-révolutionnaires très avancées. *La Revue Indépendante* « multiplie les professions de foi matérialistes et anti-religieuses...¹ ». Dans ce tourbillon d'idées révolutionnaires, la révolution littéraire allait de soi. Mais les tendances dans ce domaine étaient bien confuses. Aucun manifeste littéraire n'avait encore paru. On lisait des vers parnassiens ou romantiques aussi bien que décadents. On n'était pas hostile au naturalisme. Zola est encore admis dans la bibliothèque de des Esseintes. Il est collaborateur de *Lutèce*. « A la *Revue Indépendante*, Zola, E. de Goncourt, Huysmans, P. Alexis, H. Céard, Mirbeau se rencontrent avec Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly, Verlaine² ».

Mais à partir de 1885 les nouveaux poètes commencent à prendre conscience de leurs idéals et à formuler leur esthétique. Anatole Baju se fait le porte-parole des décadents. En 1886, il fonde l'hebdomadaire *le Décadent* (premier numéro le 10 avril 1886) où il expose l'esthétique décadente, qu'il décrit encore dans son *École décadente* (Paris, Vanier, 1887). *Le Décadent* compte parmi ses collaborateurs, dans sa première année, Verlaine, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, René Ghil, Stuart Merrill, d'autres encore. Et cependant, dès 1886, le symbolisme commence à s'émanciper des extravagances décadentes, à évoluer vers une forme d'art plus haute et plus idéaliste. L'année 1886 qui vit paraître *le Décadent* vit paraître aussi *la Pléiade*, *le Symboliste*, *la Wallonie* et *la Vogue* (déjà en 1885 Édouard Dujardin avait fondé la *Revue Wagnérienne*). C'est dans cette même année que Jean Moréas publia, au *Figaro* du 18 septembre, son célèbre manifeste du symbolisme, où, dépassant Verlaine, il tendit très

1. P. Martino, *Parnasse et Symbolisme*, p. 143.

2. Ibid., p. 145.

nettement vers l'idéalisme mallarméen, encore que, dans les questions de forme, il se borna à recommander des libertés de style, restant, quant à la versification, encore assez près du Parnasse. Dans la même année, René Ghil expose dans son *Traité du Verbe* (avec avant-dire de Stéphane Mallarmé) sa théorie de « l'instrumentation verbale ». Cette doctrine, qui avait évidemment comme point de départ le sonnet des *Voyelles* de Rimbaud, voulait donner aux mots des timbres et des couleurs. Par le *Traité du Verbe* Ghil voulut fonder, au sein même du symbolisme, une école originale, l'école *symbolique et instrumentiste*. On le voit assez, par ces soucis d'idéalisme — chez Moréas — et de musique verbale — chez Ghil — le symbolisme s'éloignait nettement, dès 1886, des buts décadents.

C'est de 1886 également — année vraiment capitale dans l'histoire du symbolisme — que datent les « mardis » de Mallarmé, auxquels plus tard George devait avoir l'honneur d'assister. Ces réunions avaient, pour ceux qui y participaient — et c'étaient tous ceux qui comptaient dans le symbolisme qui en étaient — malgré toute intimité, presque la signification d'une initiation religieuse. Voici comment en parle, des années plus tard, Alfred Poizat : « ... en effet, il y avait si loin d'une causerie moderne à ces entretiens si purs, si hauts, et si sereins, dont il nous gratifiait chaque mardi, pendant trois heures ! Et d'abord il n'y avait pas échange de propos, c'était plutôt un cours de philosophie et d'esthétique, ou plutôt c'était par des vues de poésie et d'esthétique qu'il nous soulevait avec lui et nous introduisait au cœur des plus grands problèmes ¹ ». Dans ces heures inoubliables l'esprit de la jeune génération fut empreint, comme d'un sceau royal, du noble idéalisme mallarméen, qui ne voyait dans les apparences du monde extérieur que des Symboles derrière lesquels se dissimulent les Idées, seules réalités, et pour qui la poésie avait la haute fonction, essentiellement religieuse, d'accomplir le miracle qu'est « la divine transposition, pour l'accomplissement de quoi existe l'homme, ... du fait à l'idéal ² ».

Ce fut en 1886 que se posa pour la première fois — d'une façon officielle, du moins, car il y avait quelques années déjà qu'on en causait dans les milieux des jeunes — une question qui allait être désormais une des principales préoccupations du symbolisme, celle du vers libre. *La Vogue* publia la première, parmi les revues jeunes,

1. A. Poizat, *le Symbolisme de Baudelaire à Claudel*, 2^e éd., 1924, p. 89.

2. Mallarmé, *Divagations*, Fasquelle, p. 121.

des vers libres, ceux de Rimbaud, et, désormais, les symbolistes devaient tous s'intéresser, en pratique aussi bien qu'en théorie, à la nouvelle versification. Ils ne faisaient ainsi, au fond, que pousser à bout le grand projet de « rendre aux mots leur valeur sonore », dont la première idée avait été donnée par Baudelaire, et que Verlaine avait puissamment aidé en inaugurant, par intuition poétique plutôt qu'à la suite de raisonnements théoriques, un vers « libéré » à la place de la rigide versification parnassienne.

Dans les années entre 1886 et 1889 le symbolisme ne cessa de croître en vigueur et en profondeur, affirmant de plus en plus ces caractères d'idéalisme intransigeant et de souci de la rénovation de la forme poétique qui étaient essentiellement les siens. Dans les revues, il est question de moins en moins de sensations rares, de vices anormaux, et, de plus en plus, du symbole comme seul mode adéquat de l'expression poétique, comme unique moyen par lequel on puisse rendre les beautés du monde des apparences sans trahir le nouvel idéalisme. L'année 1887 voit la fondation des *Écrits pour l'Art*, journal de Ghil, où seuls sont admis ceux qui sont en sympathie avec les doctrines de l'école symbolique et instrumentiste. En 1888 (le 15 novembre) les *Écrits pour l'Art* publièrent un manifeste qui annonça la transformation de l'école symbolique et instrumentiste en l'école évolutive-instrumentiste, nom par où, en effaçant le mot symboliste, Ghil entendit marquer plus clairement l'originalité de ses théories. Ce fut avec des collaborateurs des *Écrits pour l'art* que George devait se lier le plus intimement lors de son introduction dans les milieux symbolistes.

En 1888, le symbolisme fut admis pour la première fois par la grande presse comme un mouvement littéraire digne d'une critique sérieuse et non comme un jeu de mystificateurs. Brunetière publia dans la *Revue des Deux Mondes* de mars et de novembre des articles où il montra à l'égard des jeunes une certaine tolérance. C'était presque une reconnaissance officielle de leurs efforts.

Dans la même année, le schisme entre le symbolisme et le décadentisme devint définitif. Dans *le Décadent*, on traite les symbolistes comme les « Parasites du décadisme ». Verlaine y envoie sa *Ballade pour les décadents* et ensuite une lettre dont Baju dira : « Ce document ... ne permet plus d'équivoque. C'est la condamnation, sans appel, du Symbolisme, de l'Instrumentation et autres hérésies littéraires...¹ ». Si, dans la grande presse française ou étrangère, on

1. *Le Décadent*, numéro du 15-31 janvier 1888.

s'obstine à confondre encore symbolisme et décadentisme, les intéressés eux-mêmes y voient plus clair. Les décadents se déclarent « innocents de toute sorte de symbole et d'instrumentation », ils reprochent aux rivaux de vouloir « rétrograder jusqu'au moyen âge, de vivre avec le passé ». Ils ne se soucient guère, eux, de questions de technique poétique, trouvant que le vers est un anachronisme. « Nous n'en donnons ici (des poésies) que pour montrer l'avachissement des Muses et leur liquéfaction ¹. » Seul, dans les questions de forme, le néologisme les intéresse et cela parce que c'est le seul moyen d'exprimer « une telle complexité de sentiments et de sensations physiologiques ² », car ce sont, avant tout, des sensualistes — « La nature humaine névrosée et affaiblie a moins besoin de sentiments que de sensations ³ ». Ce sont des esprits anarchistes soucieux de détruire et non — comme les symbolistes — de créer. Leur but a toujours été, au fond, anarchiste et extra-littéraire. « En fondant un journal que je mettais à la disposition des Jeunes, avouera plus tard Bajou, je ne voulais pas remorquer exclusivement une littérature... ce que j'ai eu surtout en vue, c'a été de servir la cause du progrès, de la science, c'est-à-dire de la Révolution... Le nombre de mes collaborateurs, la variété de leurs connaissances, leur talent était une force qui, utilisée dans le sens de la destruction, eût miné dans sa base l'édifice social⁴. » On ne saurait mieux mesurer le chemin parcouru par le symbolisme en 1889 qu'en se souvenant de cet idéal du décadisme, qui ne songeait qu'à détruire et qui, tout en malmenant le naturalisme, fut lui-même en proie au plus grossier matérialisme.

Cette esquisse préliminaire paraît indispensable pour montrer le degré de développement auquel était parvenu le symbolisme au moment où George en prit connaissance. Elle permet de constater qu'en 1889 le symbolisme était encore jeune et ardent, mais qu'il avait laissé derrière lui les égarements de la première jeunesse. « Le groupe des symbolistes achevait de se former. Comme George lui-même, déjà il se débrouillait de l'adolescence et montrait les vigueur de la jeunesse. C'était une période de grande exaltation ⁵. » C'était

1. *Le Décadent*, numéro du 17 avril 1886.

2. Ibid., le 10 avril 1886.

3. Ibid., le 9 mai 1886.

4. A. Bajou, *L'Anarchie littéraire*, Paris, Vanier, 1892, p. 8.

5. A. Mockel, *Quelques souvenirs sur Stefan George* (*Revue d'Allemagne*, novembre-décembre 1928).

aussi la période où le mouvement avait atteint son plus haut degré d'unité et où on pouvait parler avec le plus de vérité d'une école symboliste. Moréas et ses adhérents n'avaient pas encore délaissé l'ancienne bannière pour suivre celle de l'école romane, et les exigences de Ghil n'avaient pas encore opéré de brèche entre lui et la plupart des poètes mallarméens qui avaient été les premiers collaborateurs des *Écrits pour l'Art*. En perdant les suffrages des décadents on n'avait rien perdu d'essentiel. Si Verlaine semblait se rallier aux décadents, il n'en était pas moins, au fond, en vrai et grand poète, bien plus près des symbolistes, qui ne cessaient de l'entourer et de l'encenser, avec Mallarmé, comme leur maître. Cette cohésion d'idées se mirait dans les nombreux articles de critique qui exposaient avec ardeur les grands dogmes du symbolisme. C'est en 1889 que parut *la Littérature de tout à l'heure* de Charles Morice, livre dont on a dit qu'il « a été pour le Symbolisme l'équivalent de ce que fut pour le Romantisme la *Préface* de « *Cromwell* » et... pour la Renaissance la *Défense et illustration de la langue française* ¹ ». Cette même année furent fondées les revues qui, avec *la Vogue*, allaient être les miroirs les plus fidèles du mouvement symboliste — *la Plume* et *le Mercure de France*. Quant aux chefs-d'œuvre poétiques, déjà donnés par le symbolisme, on pourrait rédiger une liste formidable en ne donnant que les plus connus. En 1889, Rimbaud avait terminé son œuvre, Verlaine avait donné la plus grande part de la sienne et Mallarmé aussi. Moréas avait donné *les Syrtes* et *les Cantilènes* ; Henri de Régnier, *Lendemain*, *Apaisement*, *Sites* et *Épisodes* ; Verhaeren *les Flamandes*, *les Moines*, *les Soirs* et *les Débâcles* ; Vielé-Griffin, *Cueille d'Avril*, *les Cygnes* et *Ancaeus* ; Mockel, *Poèmes minuscules* et *l'Essor du Rêve* ; Stuart Merrill, *les Gammes* ; René Ghil, *Légendes d'Ames et de Sangs*, *le Traité du Verbe* et *le Geste ingénu*. Cette année-là devaient paraître, entre autres, *Parallèlement* et la deuxième édition de *Sagesse* de Verlaine ; *Serres chaudes* et *la Princesse Maleine* de Maeterlinck, *Joies* de Vielé-Griffin, *Scènes de bal* de Saint-Paul.

Il n'y a pas lieu de parler ici avec plus de détails de l'idéal symboliste. On essaiera de l'approfondir davantage tout à l'heure en y comparant les premières œuvres de George. Qu'il suffise, en terminant cette description sommaire, de citer le passage suivant, où

1. J. Charpentier, *le Symbolisme*, Paris, les Arts et le Livre, 3^e éd., 1927, p. 132.

Albert Mockel décrit l'aspect du milieu symboliste à l'époque même où George y pénétra :

Au café *François 1^{er}*, Verlaine régnait dans sa misère, dans ses faiblesses d'homme et dans sa lumineuse idéalité d'artiste. Moréas tenait ses assises au café *Vachette*... Masquant sous un sourire féroce une inguérissable bonté, Gustave Kahn décrétait la mort du vers alexandrin et de ses partisans. Sa verve intelligente s'animait de ferveur aux noms de Rodin, de Seurat, de Cézanne encore méconnus. Le peintre Armand Point célébrait les préraphaélites. Sur l'autel de Puvis de Chavannes quelques grands hommes officiels étaient solennellement immolés. Édouard Dujardin assénait des coups cinglants aux ennemis de Richard Wagner, dont il ne se trouvait, par bonheur, aucun parmi nous. Les gloires usupées de la littérature, on les démolissait pour élever à leur place celles de Mallarmé, de Villiers de l'Isle-Adam, de Rimbaud. A la mémoire de Baudelaire, on associait celle d'Edgar Poe. Le second Faust, trop longtemps négligé, s'offrait comme une révélation. On se passionnait pour le drame antique et pour la légende médiévale, pour l'hindouisme et le mazdéisme aussi bien que pour les problèmes sociaux. Toutes choses étaient remises en question, discutées avec fougue, et parfois condamnées sans merci par un jugement irrévocable qu'on avait oublié le lendemain... On respirait, intellectuellement, comme une odeur de poudre... ¹.

2. — STEFAN GEORGE ET LES SYMBOLISTES FRANÇAIS.

Ce fut en mars 1889 que George, qui avait alors vingt et un ans, arriva à Paris pour la première fois. Un récent numéro de la *Revue d'Allemagne* — le même qu'on vient de citer — donne de précieux renseignements sur ce premier séjour de George à Paris. Il descendit dans une pension de famille du Quartier latin et là, le jour même, il fit connaissance par l'intermédiaire de son professeur de Darmstadt, M. Lenz, du poète Albert Saint-Paul. Il aurait été difficile de trouver quelqu'un qui fût plus capable de jouer le rôle d'initiateur au symbolisme français. Saint-Paul était déjà connu comme l'auteur d'*Encensoirs* (1886) et il allait publier cette année-là chez Deman ses *Scènes de bal*. Il collabora aux plus importantes parmi les jeunes revues, en particulier à la *Wallonie* et aux *Écrits pour l'Art*. Il fréquentait tous les milieux symbolistes et il avait entrée aux « mardis » de Mallarmé. On ne saurait donc exagérer l'importance de cette rencontre pour George. Saint-Paul ne se doutait

1. A. Mockel, art. cit. (*Revue d'Allemagne*).

pas d'abord que le jeune étudiant allemand s'intéressait à la poésie, mais, pendant des promenades faites ensemble au Louvre, tous deux découvrirent « des sympathies mutuelles » et Saint-Paul le mit alors au courant du mouvement poétique. George savait déjà à fond la langue française et la parlait admirablement bien, mais sa connaissance de la littérature française n'arrivait point jusqu'au symbolisme. Quelle révélation fut donc pour lui maintenant la lecture des chefs-d'œuvre des symbolistes, et de leur grand ancêtre Baudelaire ! Souvent ce fut Saint-Paul lui-même qui les lui lisait à haute voix. « Tag für Tag, » dit Wolters, « war er mit Saint-Paul zusammen, und jeden Morgen las dieser ihm einige Stunden aus den Werken des französischen Schrifttums vor, von der Frühzeit beginnend bis zu den jüngsten, noch lebenden Dichtern, und dies mit einer Stimme, die selbst in dem anspruchsvollen Pariser Dichterkreise als eine der besten und schönsten zum Hersagen galt ¹ ».

George doit à Saint-Paul, non seulement une connaissance profonde de la poésie symboliste, mais encore la possibilité de pénétrer dans les milieux littéraires et de participer à mainte discussion sur la nouvelle esthétique. Il peut assister aux réunions du Quartier latin et même, par l'intermédiaire de Saint-Paul et d'Albert Mockel, aux « mardis » de la rue de Rome. « Là, il agrandit le champ de ses connaissances. Dans la petite salle à manger de la rue de Rome, il rencontra François Vielé-Griffin, Albert Mockel, Achille Delaroche, André Fontainas, Pierre Louys, Ferdinand Herold, etc. Il était ravi. Pour revenir vers minuit, de la rue de Rome au Luxembourg, nous traversions Paris en compagnie d'Herold, de Fontainas, de Delaroche, et quelquefois de Griffin et de Mockel. Nous devisions de poésie, de technique du vers. George nous écoutait avec une curiosité passionnée. La gare Saint-Lazare, l'Opéra, la Seine, la Sorbonne, étaient pour lui les étapes magnifiques d'un chemin de rêve que prolongeait la magie du ciel nocturne ². » George assista également à quelques soirées de *la Plume*. « Il y connut Moréas, de Régnier, Merrill, d'autres et d'autres, et surtout Paul Verlaine dont je lui avais fait lire *Sagesse*... ³. » Même l'hôtel dans la rue de l'Abbé-de-l'Épée où George était descendu semble avoir été

1. F. Wolters, *Stefan George und die Blätter für die Kunst*, Berlin, Bondi, 1930, p. 19.

2. Albert Saint-Paul, *Stefan George et le symbolisme français* (*Revue d'Allemagne*, n° cité).

3. Ibid.

un peu un lieu de réunion pour les symbolistes. « Cette pension de famille n'existe plus aujourd'hui. Elle était presque célèbre alors. On pouvait y rencontrer Jean Moréas qui y écrivit le *Pèlerin passionné* ; Adolphe Retté qui venait de ressusciter la *Vogue* avec Gustave Kahn ; Paul Souday, aujourd'hui critique littéraire du *Temps* ; Raymond de la Tailhède qui, avec Ernest Raynaud et Maurice du Plessys, suivait la nouvelle formule de Moréas, l'École romane ; Édouard Dubus, Dauphin Meunier, Georges Dumas, d'autres encore¹. » George paraît avoir été assez silencieux à ces réunions, mais il se livrait davantage lorsqu'on rentrait de la rue de Rome au Quartier latin. « George se montrait alors en son entier, avec de charmantes candeurs — qu'il tempérait parfois d'une réflexion caustique — et de chaleureux emballements mitigés par un jugement précoce². »

C'est pendant son premier séjour que Saint-Paul lui révéla aussi l'ancêtre du symbolisme, Baudelaire. Sa joie fut grande à cette découverte. « Plus qu'aucun autre, Baudelaire le passionna. Il en traduisit quelques poèmes en vers allemands, et dès ce moment il conçut le projet de traduire complètement les *Fleurs du Mal* — projet qu'il réalisa plus tard³. » Lorsqu'on sait que les commencements de cette magistrale traduction datent de 1889, on peut se former une idée de la profonde compréhension de ce jeune homme de vingt et un ans pour les plus fines nuances de la langue française. Sa maîtrise en était si grande qu'il pouvait former le projet d'écrire son œuvre en cette langue, et il composa en effet quelques poèmes en français.

Tout devait donc attirer le jeune étranger vers les poètes symbolistes. Mais par-dessus toute cause secondaire ce fut la poésie symboliste elle-même qui l'attira avec une force irrésistible. Là, il voyait comblées toutes les lacunes qu'il avait obscurément senties dans la poésie contemporaine de son propre pays. Il n'avait peut-être jamais formulé jusque-là d'une façon bien nette les reproches qu'il faisait à cette poésie. Il avait même fait, comme on verra, des vers qui appartenaient, à maints égards, à l'ancienne tradition. Mais les œuvres qu'on faisait lire, dans les lycées, à la jeunesse d'alors — celles de Schiller, de Heine et des « Jung-Deutschen » —

1. Ibid.

2. A. Mockel, art. cit. (*Revue d'Allemagne*).

3. A. Saint-Paul, art. cit. (*Revue d'Allemagne*).

ne l'avaient jamais entièrement satisfait. Alors il s'était tourné, comme tant de ses camarades, vers Ibsen, dans lequel on voyait le représentant d'un art nouveau, moderne. Il avait même appris le norvégien afin de mieux comprendre l'auteur étranger, mais sans trouver la révélation qu'il espérait. Lorsqu'il vint à Paris il n'avait encore rien trouvé dans la poésie contemporaine, allemande ou étrangère, qui répondît à ses besoins d'homme et d'artiste. « Avant sa venue en France, dit Saint-Paul, il avait étudié, vu et réfléchi. Aucun art, aucune littérature ne l'avait cependant retenu¹. »

A peine arrivé à Paris, ce fut la poésie symboliste qui se révéla au chercheur, et cette poésie devait le séduire pour des raisons toutes particulières. D'abord, elle devait lui plaire du côté négatif. Le symbolisme fut en essence une réaction contre le Parnasse et le naturalisme. Avant même qu'il eût pris les proportions d'un mouvement, ses initiateurs, Verlaine et Mallarmé, s'étaient évadés malgré eux de l'esthétique trop étroite de Leconte de Lisle et de ses disciples. Ils s'étaient révoltés contre cette poésie « impassible » qui se contentait de dépeindre les beautés du monde extérieur sans se soucier des réactions de l'âme individuelle. Le Parnasse fut en effet la transposition en poésie des idéals positivistes, et comment ceux qui n'admettaient d'autres réalités que celles directement perceptibles aux sens pouvaient-ils logiquement commettre la folie de se soucier de cette chimère que fut l'âme ? Pourtant les Parnassiens ne furent jamais des matérialistes au même titre que les naturalistes ; au moins dans un univers dépourvu d'âme s'accrochaient-ils désespérément à leur idéal d'une beauté parfaite quoique impassible. Mais les naturalistes ne se préoccupaient guère de beauté ; ils voulaient peindre la réalité, et cela voulait dire le plus souvent tout ce qu'elle avait de plus laid et de plus bas. L'idéalisme foncier des jeunes, encore soumis quoique inquiet sous le régime parnassien, devait enfin se dresser dans une révolte intransigeante contre les brutalités du naturalisme. Ce n'est même pas étonnant que, dans leur hâte de s'évader à tout prix d'une atmosphère devenue irrespirable, ils se réfugièrent un instant dans des paradis artificiels décadents. Or n'y a-t-il pas une analogie frappante entre la situation historique du symbolisme, ainsi vue, et celle de tout jeune poète qui voulait introduire dans l'Allemagne contemporaine une poésie plus satisfaisante ? Là aussi on était en proie au

1. A. Saint-Paul, art. cit. (*Revue d'Allemagne*).

naturalisme le plus outré — venu du reste, en premier lieu, de Zola. C'est surtout comme adversaire de l'esprit matérialiste que le symbolisme devait exercer sur George une fascination immédiate.

Cependant on ne saurait parler de cette analogie entre la situation littéraire en France et en Allemagne sans noter en passant une divergence importante, sur laquelle il faudra revenir plus tard. C'est que s'il existait alors en Allemagne le pendant du naturalisme français, il n'y avait point d'école poétique qui correspondît au Parnasse. Il ne saurait être question d'une comparaison entre celui-ci et la poésie des épigones, au contenu insipide et vaguement romanesque, à la forme lâche et nullement artiste. Le Parnasse, triomphe de la beauté formelle, représentait une étape non encore atteinte, mais d'autant plus désirable dans l'Allemagne de 1889. Si George pouvait participer de grand cœur à la révolte des symbolistes contre le matérialisme — et c'était là l'essentiel — il ne pouvait pas les approuver entièrement dans leurs innovations prosodiques.

Il y avait donc, dès le début et inévitablement, une forte sympathie entre George et les symbolistes. Mais ceux-ci ne lui offraient pas simplement le spectacle d'une école littéraire luttant contre les mêmes obstacles que lui. Si le symbolisme n'avait été que cela, il aurait pu lui être une inspiration mais rien de plus. Mais, en 1889, comme on a essayé de montrer tout à l'heure, les symbolistes avaient déjà formulé leur esthétique et perfectionné leur technique, ils avaient déjà produit la plupart de leurs chefs-d'œuvre. Si, du côté négatif, ils ne faisaient qu'exprimer avec plus de clarté des aversions que George lui-même ressentait déjà, du côté positif ils le dépassaient entièrement, révélant toutes les merveilles d'une nouvelle esthétique et d'une nouvelle technique. Faut-il s'étonner que George s'en émerveille et qu'il veuille s'en emparer pour enrichir la poésie de son propre pays ?

D'ailleurs, c'est George lui-même qui a tenu à expliquer, des années plus tard, dans un poème tout chargé de souvenirs et de reconnaissance émue, ce que signifia pour lui l'introduction au symbolisme français. Avec une merveilleuse concision, il exprime dans les quatre strophes de ce poème ce que des pages de commentaires ne réussiraient guère à exposer. Là, il redit dans des vers où vibre un ancien désespoir l'effrayante isolation de sa jeunesse. Il ressent de nouveau son angoisse dans un pays où l'idéal s'était étouffé dans le matérialisme, et où même les plus nobles esprits,

comme Nietzsche, n'offraient aux problèmes du temps qu'une solution pleine de périls, rejetée d'ailleurs avec un mépris cruel. Lui qui ne donne jamais dans la rhétorique, et qui évite soigneusement les exagérations aimées des romantiques, il reconnaît ces années de début pour les plus dangereuses de sa vie. Mais, dans cette période des pires épreuves, un désir ardent de délivrance l'a poussé vers l'ouest et là, dans les sites de la grâce et de la gaieté, il a trouvé ce qu'il cherchait : une poésie vivante, idéaliste, et encore toute frémissante de l'ardeur de la jeunesse. Seule une poésie vivante et contemporaine pouvait le sauver, non l'idéal lointain, ni la tradition, si belle qu'elle fût. C'est pour cela que le symbolisme français lui a été d'un secours si inestimable. Et plus tard, lorsqu'il reprit la lutte en Allemagne, et qu'il doutait encore de la victoire, la pensée que des contemporains français l'avaient déjà réalisée lui donna des forces nouvelles. Mais il faut citer ce poème tout au long :

FRANKEN

Es war am schlimmsten kreuzweg meiner fahrt :
 Dort aus dem abgrund züngelnd giftige flammen,
 Hier die gemiednen gaue wo der ekel
 Mir schwoll vor allem was man pries und übte,
 Ich ihrer und sie meiner götter lachten.
 Wo ist dein dichter, arm und prahlend volk ?
 Nicht einer ist hier : Dieser lebt verwiesen
 Und Jenem weht schon frost ums wirre haupt.

Da lud von Westen märchenruf... so klang
 Das lob des ahnen seiner ewig jungen
 Grossmütigen erde deren ruhm ihn glühen
 Und not auch fern ihn weinen liess, der mutter
 Der fremden unerkannten und verjagten...
 Ein rauschen bot dem erben gruss als lockend
 In freundlichkeit und fülle sich die ebnen
 Der Maas und Marne unterm frühlicht dehnten.

Und in der heitren anmut stadt ; der gärten
 Wehmütigem reiz, bei nachtbestrahlten türmen
 Verzauberten gewölbs umgab mich jugend
 Im taumel aller dinge die mir teuer —
 Da schirmten held und sänger das Geheimnis :
 VILLIERS sich hoch genug für einen thron,
 VERLAINE in fall und busse fromm und kindlich
 Und für sein denkbild blutend : MALLARMÉ.

Mag traum und ferne uns als speise stärken —
 Luft die wir atmen bringt nur der Lebendige.
 So dank ich freunde euch die dort noch singen
 Und väter die ich seit zur gruft geleitet...
 Wie oft noch spät da ich schon grund gewonnen
 In trüber heimat streitend und des sieges
 Noch ungewiss, lieh neue kraft dies flüstern :
 RETURNENT FRANC EN FRANCE DULCE TERRE ¹.

Ce que George fait ressortir dans ces quatre strophes, il ne faut jamais l'oublier. Le symbolisme pouvait le secourir parce que c'était un mouvement vivant, actuel. Les morts glorieux ne peuvent jamais nous secourir autant que les hommes, moins grands peut-être, qui sont au monde avec nous, qui connaissent la vie telle qu'elle est de nos jours, et qui la vivent à nos côtés. Quiconque a fait l'expérience d'avoir sous les yeux un être héroïque, luttant contre les mêmes obstacles que lui et en triomphant, grâce à un idéal qu'il a lui-même entrevu mais jamais réalisé, celui-là seul se rendra compte de ce que fut pour George la rencontre avec des hommes tels que Mallarmé. Gundolf, qui n'est pourtant point enclin à exagérer le rôle des influences étrangères chez George, reconnaît que le symbolisme français a eu pour lui, dans ses débuts, du moins, une importance plus grande que les chefs-d'œuvre de son propre pays, parce qu'eux appartenaient au passé tandis que la poésie symboliste était une poésie vivante. Il est vrai qu'il semble considérer qu'elle agissait sur George par sa forme plutôt que par son fond, mais le passage suivant reste quand même bien significatif :

« Luft die wir atmen gibt nur der Lebendige » ...alle grossen Gedanken und selbst Gebilde deutscher Vergangenheit konnten ihn nicht nähren mitten in zuchtloser Banalität, schwammigem Behagen oder gierigem Lärm zeitgenössischen deutschen Versgerodes. Darum hatte er ausser dem zwar sichern und gefüllten aber noch beklommenen und engen eigenen Muss, bei seiner Abwehr aller blossen Bildung, bei seiner eigensinnigen Beschränkung auf das Urtümliche des Herzens und der Sprache, von der Sprache her zunächst keine Anregung, kein « Aussen » als das lebende Frankreich ².

Le premier séjour de George à Paris dura jusqu'à la fin de l'automne de 1889, interrompu seulement par une visite de quelques

1. Stefan George, *Der Siebente Ring*, p. 18.

2. F. Gundolf, *George*, Berlin, Bondi, 1920, p. 67.

semaines en Espagne, en compagnie d'Albert Saint-Paul. En août il assista aux obsèques de Villiers de l'Isle-Adam (mort le 18 août 1889). Son admiration pour les symbolistes ne fait qu'augmenter avec le temps. C'est une admiration réciproque, car son bel enthousiasme pour la poésie suscita immédiatement de vives sympathies. « Il avait comme nous, quant au rôle héroïque de la poésie et de ses défenseurs, cette conception hautaine et désintéressée qui fait sourire avec tant de pitié quelques jeunes hommes d'aujourd'hui ¹. » Avant même qu'on n'eût vu de lui des poèmes originaux, on commençait déjà, dans les milieux symbolistes, à voir dans Stefan George le futur chef du symbolisme en Allemagne. Henri Albert rappellera plus tard cette admiration, qu'il semble trouver exagérée : « Avant d'être connu en Allemagne M. Stefan George s'était fait chez nous une certaine célébrité dans des milieux spéciaux. Tout en ignorant son œuvre, on l'avait sacré grand poète et futur chef du symbolisme allemand... ² »

A la fin de l'automne George rentre en Allemagne, afin de suivre des cours à l'Université de Berlin. Il se trouve donc subitement transporté du foyer du mouvement symboliste en plein naturalisme berlinois. Ce fut une dure épreuve. Il ne pouvait y avoir, surtout après ses expériences parisiennes, la moindre sympathie entre lui et les littérateurs allemands de l'époque. Les stances verboses et creuses des épigones lui paraissaient plus que jamais méprisables, et les naturalistes, férus de vérité scientifique et de réformessociales, loin de réparer le mal, ne faisaient à son avis que l'aggraver.

3. — DIE FIBEL ET VON EINER REISE (1886-1889).

C'est dans ce milieu peu favorable que sont écloses en 1889 les premières œuvres que George composa après son séjour en France — *Zeichnungen in Grau* et *Legenden*. Mais avant de les examiner il convient de s'arrêter un instant aux poèmes qu'il avait écrits de 1887 à 1889. Ces poèmes ne furent publiés — comme les *Zeichnungen in Grau* et les *Legenden* — que plus tard, dans *die Fibel* (1901) ³.

1. A. Mockel, art. cit. (*Revue d'Allemagne*).

2. Henri Albert, *Lettres allemandes* (*Mercure de France*, septembre, 1898).

3. Ce recueil se composa des parties suivantes : *die Fibel* (1886-87), *Übertragungen, Von einer Reise* (1888-89), *Zeichnungen in Grau* et *Legenden* (1889). Quelques poèmes avaient paru auparavant : *Die Najade, der Blumenelf, die Rose, Ikarus* dans les *Blätter für die Kunst*, I, 5 ; *Gelbe Rose* dans *die Allgemeine Kunst Chronik* 1894, cahier 23 ; *Erkenntnis* et *Frühlingswende* dans les *Blätter für die Kunst*, I, 1 et 1, 2.

Les critiques de George ne leur accordent d'habitude qu'une mention très sommaire, mais ils ont une importance considérable pour cette étude, car ils permettent de constater le degré de développement qu'avait atteint l'art de George avant son départ pour Paris, et de mesurer par la suite avec plus d'exactitude l'étendue de sa dette envers les symbolistes français.

Les poèmes qui composent *die Fibel* (1886-87) sont loin et même très loin de donner l'impression de nouveauté absolue que ressentira si fortement tout lecteur des *Hymnen*. Les thèmes sont bien ceux de tout jeune poète — joies d'amour, désespoirs d'amour, tristesses d'hiver, plaisirs du printemps. Le poète célèbre l'apparition angélique de la bien-aimée ou bien il se plaint des amères déceptions que l'amour lui a réservées ; il se laisse aller à des rêveries mélancoliques sur la brièveté de la vie, sur l'impuissance de son talent ; il se lamente en automne et en hiver ; il se réjouit au printemps ; il se complaît dans des souvenirs d'enfance. Bref, il a toutes les réactions ordinaires d'un jeune poète et ne ressemble en rien aux génies précoces qui ont trouvé d'emblée leur véritable originalité — à un Rimbaud, par exemple, ou, dans un domaine très différent, à un Hofmannsthal. Ce ne sont pas seulement les thèmes, c'est encore la manière de les traiter qui est bien traditionnelle. Le plus souvent le poète s'exprime directement. Quelquefois il s'agit d'évocations et d'un dialogue entre lui et les objets évoqués — le paysage hivernal, sa lyre, les brises printanières... Dans d'autres poèmes, il s'agit de simples descriptions ou d'allégories d'une simplicité limpide (*Die Rose* — *Die Najade* — *Der Blumenelf*¹). Ce sont là des procédés qui n'ont évidemment rien de sensationnel.

La forme ne montre pas non plus des qualités très nouvelles. La langue est, à maints égards, celle des épigones. On y trouve les mêmes clichés consacrés par des siècles d'usage, la même absence de concision, de netteté, de couleur. Ainsi, par exemple, le sort est bienveillant, les sources sont claires, le vent du nord est glacé, les feuilles deviennent jaunâtres en automne, les arbres et les buissons portent un vêtement vert au printemps... et on pourrait continuer la liste à souhait. Cette langue ne se distingue pas non plus par des qualités musicales exceptionnelles. On y cherche en vain les belles sonorités, les mots qui font écho, la savante musique des voyelles qui caractérisent plus tard la poésie georgienne. Les rimes sont souvent

1. Cf. *Die Fibel*, p. 38, 14, 34.

banales — *quelle* rime avec *welle*, *bach* avec *dach*, *wälder* avec *felder*, *leier* avec *feier*, *schwebet* avec *gebet* et même *taus* avec *aus*. Les mètres sont assez variés, mais on sent qu'ils ne sont pas toujours adéquats pour exprimer le mouvement de la pensée. Il faut reconnaître cependant que la forme de ces vers a une qualité, du moins, qui l'élève au-dessus du niveau de l'époque ; c'est sa fermeté, sa volonté évidente de régularité et de discipline. On comprend que Wolters ait dit, en parlant du vers de *die Fibel* « ...ihre fast immer strenge Formung rückte sie aus jeder Nähe der Tagesschule, die schon damals den festgefügtten Vers zu verschmähen begann ¹ ». Mais, malgré cette correction — souvent un peu artificielle — de la forme, *die Fibel* reste un recueil qui n'a rien de révolutionnaire. Sa forme même ne vise qu'à une perfection tout à fait d'accord avec la poétique traditionnelle. Il faut donner raison à Arthur Möller-Bruck lorsqu'il dit : « Man könnte mit der Fibel anfangen, dort zeigen, wo Stefan Georges Ausgangspunkte stecken, inwiefern er zuerst ganzer Epigone der Klassiker war — wobei interessante Dinge herauskommen würden, z. B. dass Stefan George ernsthaft in denselben Schiller entnommenen Ton fällt, in dem Wedekind bewusst komisch seine Cynismen und Ironien giebt... ² ».

Il faut remarquer, du reste, que ni George lui-même ni ses disciples les plus fervents n'ont cherché à nier que ces premiers vers ne restent dans les entraves de la tradition. Ses *Geleitverse* en tête du recueil, ainsi que quelques-uns des poèmes eux-mêmes, révèlent une conscience aiguë, chez le poète, de la disproportion qui existe entre la richesse de son inspiration et la pauvreté des moyens d'expression dont il dispose :

Das ist das erste klagen
Weil hellster traum als wort nur trägt
Und weites stolzes jagen
So wirr und schwach wird wenn gefügt.

Das ist das frühe gähren
Und dunkler sehnsucht harte frohn
Mit des Verwünschten zählen
In weisen dürftig und gewohn... ³

1. F. Wolters, *Stefan George und die Blätter für die Kunst*, p. 14.

2. A. Möller-Bruck, *Die moderne Literatur*, tome 9 (*Stilismus*) p. 53.

3. *Die Fibel*, *Geleitverse*.

En publiant plusieurs poèmes de *die Fibel* dans les *Blätter für die Kunst* sous le titre *Rosen und Disteln* (qui fut celui du cahier rédigé par lui et ses camarades du lycée de Darmstadt, où ils avaient paru d'abord), George reconnut ainsi la distance entre ces premiers essais conventionnels — qu'il n'expose qu'à titre de curiosité — et son art nouveau : « Geschmack und anlage eines jeden leise verratend (il s'agit aussi des poèmes des amis) sind sie nicht nur eine hübsche seltsamkeit sondern machen auch den unterschied älterer und heutiger dichtweise klarer ¹ ». Gundolf passe *die Fibel* sous silence et ne commence son étude sur George qu'avec *Zeichnungen in Grau* et *Legenden*, qu'il appelle « Georges früheste Gedichte worin er über die kindlichen Nachklänge und Nachempfindungen hinaus zu sich selbst erwacht... ² ».

On ne peut pas faire pour *Von einer Reise* (1888-1889) tout à fait les mêmes observations que pour *die Fibel*. Le fond et la forme aussi montrent une maturité plus grande. Le poète est plus sûr de lui-même, il se dit émancipé des anciennes croyances et des anciens devoirs. Son œil est plus éveillé pour les couleurs et les formes du monde réel. La forme aussi montre une modification sensible. La langue est plus personnelle et plus plastique, la forme des strophes est plus variée, les rythmes sont plus puissants et aussi plus libres. Cependant, il n'y a entre ces vers et ceux de *die Fibel* aucune différence essentielle, seulement une lente évolution. Le poète est évidemment en train de se faire une voie, mais on ne saurait conclure qu'elle le conduira à des domaines inconnus jusque-là dans la poésie allemande.

4. — ZEICHNUNGEN IN GRAU (1889).

Il est impossible, après avoir lu *Von einer Reise*, d'ouvrir les *Zeichnungen in Grau* (1889) sans avoir l'impression d'entrer dans un monde nouveau. Même si on ne savait rien de l'initiation de George au symbolisme français on ne pourrait éviter de conclure qu'une expérience définitive n'est survenue dans l'intervalle entre les deux séries de poèmes. Déjà les titres indiquent le contraste entre ce recueil et les précédents — *Zeichnungen in Grau*, pour commencer, qui affirme si nettement une volonté d'artiste, et puis les autres — *Priester, Gift der Nacht, Einer Sklavin, In der Galerie...*

1. *Blätter für die Kunst*, I, 5, p. 147.

2. Friedrich Gundolf, *George*, p. 54.

Qu'on est loin de *November Rose*, de *Unser Herd*, de *Erster Frühlingstag* ! Et le contenu fournit largement la preuve du changement d'esprit que semblaient indiquer les titres.

Il n'y a dans *Zeichnungen in Grau* que neuf courts poèmes en tout, mais, si peu nombreux qu'ils soient, ils suffisent pour créer une atmosphère très définie. C'est une atmosphère lourde et exotique. Le poète fait l'éloge des voluptés coupables. Il y trouve une attraction obsédante, irrésistible, où la conscience du péché n'est pas pour peu de chose. Or, on sait que c'est là une inspiration qui n'était pas inconnue à Paris en 1889. Dans les milieux symbolistes, on encensait Baudelaire et George n'avait pas manqué de s'associer ardemment à ce culte. « Plus qu'aucun autre, Baudelaire le passionna », et il projetait déjà de traduire en allemand les *Fleurs du Mal*. Il est impossible de ne pas reconnaître leur influence pour l'inspiration principale de ce petit cycle de poèmes.

Presque tous les thèmes traités ici ont figuré souvent dans l'œuvre de Baudelaire. Dans le poème qui ouvre la série — *Friede* — on voit l'artiste qui se trouve enfin seul, le soir, dans la solitude tant désirée. Il l'a souhaitée, afin de pouvoir méditer, mais le voilà maintenant qui, mû par un élan obscur vers l'Idéal, voudrait, au lieu de penser, s'agenouiller, « presque prier ». Ne pense-t-on pas à *Recueillement* et surtout à des passages dans les *Petits poèmes en prose* — *A une heure du matin* et *le Crépuscule du soir* ? *Gelbe Rose* est la description d'une beauté hindoue. Dans un air imprégné de parfums, baigné par le flot de lumière ambrée versé par les lampes, elle s'étend, langoureusement belle. On la dirait modelée en cire et sans âme si ce n'était du mouvement des yeux. C'est une beauté exotique faite pour plaire à Baudelaire. *Das Bild* dépeint une obsession de névrosé. Une peinture vue pendant la journée et dont le charme l'a troublé revient hanter le poète pendant les « angoisses de la nuit » :

... Ich sehe wolken schwarz und riesengross
Beständig sich zerfetzen und vereinen
Und während eine schar von larven
Unsichtbar doch wol zu fühlen
Meine erregte lippe zittern lässt
Erscheint mir das bild... ¹

C'est un décor qui ne serait pas déplacé dans les *Fleurs du Mal*. *Priester et Gift der Nacht* traitent tous les deux un thème favori de

1. *Die Fibel*, édition définitive, Berlin, Bondi, 1927, p. 93.

Baudelaire — l'attrait fatal, souverain des amours coupables. *Priester*, en particulier, pourrait être la traduction littérale d'un poème des *Fleurs du Mal* :

Mit der nebel verschwinden eilen sie
 Mit dem tag der den deckenden schleier hebt.
 Beide zeigen untrügliche spuren
 Von freuden über maass genossen —
 Zeigen weisen die schnell verraten
 Wahnsinnigen kuss und umarmung.
 Priester die selber zum opfer sich bringen
 Ohne klugen rückhalt sich liefern
 Den orgien die zerstören und töten !
 Ihre stirnen spiegel der begierden !
 Mit jener unleugbaren hässlichkeit
 Die des lasters majestät ist.
 Doch sind sie gerechtfertigt beide
 Denn sie haben ja beide noch
 Jugendlich haltung und gang...
 Unter Ihren langen augenbrauen
 Brennen noch ungestillte wünsche
 Um Seine lippen zuckt noch
 Das lächeln der seligen. ¹

Ne reconnaît-on pas ici des pensées caractéristiques de Baudelaire — sa conscience que les voluptés coupables sont le prélude d'épuisement et de mort, sa faculté de voir dans le vice une beauté malade et même une certaine majesté, son reste de mysticisme qui conserve volontiers la terminologie religieuse ? — *Gift der Nacht* ne fait que reprendre les mêmes thèmes. Dans *Einer Sklavin* c'est le contraste angoissant entre l'idéal et le réel qui fournit le point de départ. Le poète est forcé de reconnaître que le paradis d'amour qu'il s'est créé n'est, après tout, qu'un paradis artificiel, mais il veut en conserver du moins l'illusion.

... Dass nicht törichte niedre worte
 Aus künstlichem himmel mich reissen
 Zur abwesenheit des heiligen
 Den ekel fügen... ich werde sagen :
 Öffne nie den mund
 Ausser für küsse und seufzer...
 Schweig so wie ich schweigen werde. ²

1. Ibid., p. 94.

2. Ibid., p. 101.

Baudelaire, lui aussi, avait enseigné — combien souvent ! — que mieux vaut s'enivrer d'un mensonge que se soumettre au réel :

Taisez-vous, ignorante ! âme toujours ravie !
Bouche au rire enfantin ! Plus encore que la Vie,
La Mort nous tient souvent par des liens subtils.

Laissez, laissez mon cœur s'enivrer d'un mensonge,
Plonger dans vos beaux yeux comme dans un beau songe,
Et sommeiller longtemps à l'ombre de vos cils !¹

On voit que ce n'est pas seulement par les thèmes que ces poèmes se distinguent si nettement des précédents. Le style aussi est évidemment très différent de celui des recueils antérieurs. C'est un style très sobre. Avec une seule exception — *Gelbe Rose*, tableau exotique — ce sont en vérité des *Zeichnungen in Grau*. La sobriété du nouveau style paraît surtout dans la simplicité et dans l'extrême concision de la langue. Elle est épurée maintenant de toute rhétorique. On pourrait lui reprocher sa raideur mais pas, comme avant, des clichés ou des chevilles. « Schon hier keinerlei blosser Redewendung, künstliche Aufschöpfung und Stimmungsnebel !² » Ici encore ne serait-on pas en droit de penser que c'est chez Baudelaire que George a dû apprendre le dégoût du verbiage romantique ?

Cependant en remarquant l'évolution inattendue dans les thèmes et dans le style on n'a pas encore fait allusion à la nouveauté qui s'impose la première à l'attention du lecteur des *Zeichnungen in Grau*. George adopte ici pour exprimer sa pensée des rythmes libres. Il n'y a plus de rimes ni de strophes. Une telle innovation prosodique paraît vraiment étonnante lorsqu'on songe à la prédilection qu'il avait montrée jusque-là pour les formes fixes. C'est qu'ici encore il faut tenir compte sans doute de l'influence française. En 1889, le vers libre, dont on ne parlait pas encore dans les premiers manifestes, était devenu une partie essentielle de la doctrine symboliste. Gustave Kahn avait publié en 1887 ses *Palais nomades*, recueil par lequel « le vers libre fut vraiment lancé³ ». En 1888 il avait défini et défendu le vers libre à la *Revue indépendante*. Ce fut en 1889 que Vielé-Griffin donna son premier recueil vers-libriste, *Joies*. Entre

1. *Les Fleurs du Mal*, p. 145. Toutes les références aux œuvres de Baudelaire se rapportent à l'édition complète chez Calmann-Lévy.

2. Gundolf, *George*, p. 56.

3. P. Fort et L. Mandin, *Histoire de la poésie française depuis 1850*, p. 156.

les mains de tels artistes le vers libéré se montra d'une souplesse et d'un charme infinis. Ce fut, sans doute, l'exemple des symbolistes qui amena George à s'affranchir un moment de la métrique, bien que son tempérament et sa situation historique également dussent l'y ramener sans tarder.

Ce serait exagérer que de revendiquer pour les *Zeichnungen in Grau* une place importante dans l'ensemble de l'œuvre de George. Pourtant ces poèmes ont pour les buts de cette étude un intérêt considérable. Ils représentent comme la première étape, la plus brève et la moins importante sans doute, dans l'influence du symbolisme sur la poésie de George. Entièrement sous le coup de cette révélation, il ne sait pas encore dégager des œuvres françaises ce qu'il y a de plus assimilable pour son propre tempérament. Ce sont les thèmes décadents qui l'attirent d'abord et il refait ainsi, à son tour, le chemin du symbolisme entier. Mais déjà — comme les symbolistes en 1889 — il s'occupe aussi de la forme (considérée comme un moyen d'expression et pas comme une fin en elle-même). Il s'essaie au vers libre et donne ainsi une preuve de plus de l'ascendance momentanée du symbolisme sur sa propre nature, car la notion d'un vers libre est foncièrement étrangère à son tempérament, ainsi que la suite le prouvera. On verra que dès les *Legenden* il se dégagera de l'empire trop tyrannique de la « décadence » baudelairienne et du vers-librisme, deux des aspects extérieurement les plus frappants mais non point les seuls aspects essentiels du symbolisme. Dans *Legenden* il s'acheminera par degrés vers une adaptation plutôt qu'une imitation des artistes étrangers.

5. — LEGENDEN (1889).

Deux des trois *Legenden* — *Erkenntnis* et *Frühlingswende* (composées en 1889) — furent publiées pour la première fois dans les *Blätter für die Kunst*. C'est dire que George les considérait comme montrant par l'exemple — dans une certaine mesure, au moins — sa nouvelle esthétique. Cependant il les fit entrer plus tard — avec une troisième « légende » *der Schüler* (composée également en 1889) — dans le recueil *die Fibel* qui, ainsi que l'annonce le titre, contient surtout, à son avis, des coups d'essai. En effet, ces trois poèmes n'atteignent point la perfection des *Hymnen*, mais, d'autre part, ils montrent un art plus mûr que celui des *Zeichnungen in Grau*.

Les meilleurs critiques de George se sont toujours préoccupés de montrer — au contraire de ceux qui voient en lui la transforma-

tion inattendue d'un esthète en prophète — qu'il s'agit chez lui non de « développement » mais de « croissance » et que ses premiers recueils renferment déjà le « noyau doctrinal » de l'œuvre tout entière. C'est ainsi que Gundolf fait remarquer que dès les *Zeichnungen in Grau* se pose le problème qui sera le thème par excellence, la préoccupation fondamentale de George — à savoir, le conflit entre *Leidenschaft* et *Weihe*, entre le besoin de se donner pleinement à la vie et le besoin d'obéir pleinement à une haute vocation. Ce conflit se trahit sans doute dans *Zeichnungen in Grau*, notamment dans *Einer Sklavin*, mais c'est plutôt la solution — baudelairienne — adoptée par le poète qui y retient l'attention. Au contraire, dans *Legenden*, ce conflit passe au premier plan et fournit le thème principal. Chacune de ces *Légendes* en présente un aspect différent, mais toujours nous sommes en présence de la même opposition. Dans la première, au bonheur réalisé est opposé le doute funeste de l'amant, qui craint que celle qu'il aime ne réponde pas à son idéal de pureté immaculée. Dans la deuxième, c'est l'adolescent qui oppose aux joies de la vie à laquelle on va l'initier celles de sa vie intérieure — toute faite de rêves et de silence — auxquelles il n'a pas envie de renoncer encore. Dans la troisième, c'est le disciple qui entend dans la tranquillité du cloître l'instant appel du monde extérieur. Cette fois, c'est le dernier qui l'attire, mais en même temps il le considère comme un danger, presque comme une tentation. Conflit changeant et pourtant toujours le même ! A bien regarder, on voit que l'issue, elle aussi, est toujours identique. Chaque fois, c'est la vie qui l'emporte — ou qui va l'emporter — sur les doutes, les hésitations, la nostalgie du rêve. C'est une situation qui réfléchit fidèlement sans doute l'état d'âme de l'auteur, qui se tient lui aussi sur le seuil de la vie et qui en ressent déjà « l'horreur et l'extase ».

Or, une telle situation n'est-elle pas inouïe dans la littérature allemande de l'époque ? Le naturaliste ne la connaît pas. Il ne rêve pas une vie transformée, il l'accepte telle qu'elle est, ne voyant dans un univers réglé d'après les lois de la science aucune possibilité ni d'élévation ni de déchéance. Quant aux épigones, on serait peut-être tenté, tout d'abord, de voir dans ces héritiers du romantisme une répercussion de la lutte entre le réel et l'idéal. Mais ce furent des héritiers indignes qui renoncèrent d'emblée à cette lutte, préférant se réfugier dans le rêve le plus vague, le plus pâle, le plus grotesquement sentimental. Du reste, ont-ils jamais eu, comme George, la conscience d'un sacre reçu, qu'il faut étendre, à tout prix, à la vie ?

L'idéal qu'ils recherchaient n'a-t-il pas toujours été celui d'un bonheur purement égoïste ? Non plus que des naturalistes, on ne saurait rapprocher George des épigones.

Par contre il semble que l'effort de concilier le réel et l'idéal a été l'inspiration dominant du symbolisme français depuis Baudelaire. Qu'est-ce que les symbolistes ont voulu faire sinon se débarrasser des entraves du naturalisme, qui niait l'âme et qui se détournait de la beauté, pour fêter le retour de ces deux grands idéals analogues ? Mais les symbolistes n'ont jamais voulu l'un sans l'autre — une beauté sans âme, une beauté tout extérieure est morte pour eux, mais également l'âme sans corps, l'idéal tout spirituel ou tout cérébral leur répugne. Il faut réconcilier les deux, et il le faut parce qu'on a de nouveau le sentiment du Divin. N'est-ce pas là l'effort primitif de Baudelaire, de Verlaine et de Mallarmé — l'idéal fondu avec le réel ? Qu'ils aient trouvé, comme tous les symbolistes, des issues différentes à ce conflit, c'était fatal, mais le conflit est là — ce fut la condition première, le sang et l'âme de toutes leurs créations.

Il serait évidemment ridicule de voir dans cette parenté entre le thème central des symbolistes et celui de George dans ses débuts une influence de ceux-là sur celui-ci. Il s'agit bien plutôt d'une affinité naturelle entre des poètes inspirés par des idéals semblables. George a dû être toujours « avant tout, celui pour qui le monde sacré existe ¹ » et tout au plus le symbolisme a-t-il pu l'aider à prendre conscience de cette tendance naturelle. Il fallut néanmoins constater l'identité du problème fondamental chez les symbolistes et chez George, car une telle unité est en même temps la condition indispensable et la cause suprême de toute influence.

Mais si, quant au problème fondamental de *Legenden*, George put le trouver dans ses propres conflits intérieurs, sans avoir besoin pour cela de recourir aux symbolistes français, il ne semble pas qu'il en soit de même pour ses moyens d'expression. Les *Legenden* sont écrites, au contraire de presque tous ses poèmes précédents, à la troisième personne. Elles se passent de plus dans un cadre légendaire. Elles expriment pourtant une expérience personnelle du poète — son hésitation entre les joies de la vie réelle et celles de la vie idéale, ses craintes, son émoi intime... De telles crises de l'âme, il n'avait jamais hésité auparavant à les exprimer directement. Cependant le voilà maintenant qui se dérobe sous la figure d'un amant,

1. A. Mockel, art. cit. (*Revue d'Allemagne*).

puis sous celle d'un adolescent — vivant, tous les deux, aux temps antiques — puis sous celle d'un écolier du moyen âge.

Or, la substitution de l'expression directe par l'expression symbolique fut une partie intégrale de l'esthétique des symbolistes français. C'est leur découverte et leur gloire. D'autres poètes avaient su déjà s'exprimer par des allégories, d'autres — et surtout leurs précurseurs, les romantiques — avaient su remplir leurs poésies d'images, mais seuls les symbolistes surent discerner la double signification, métaphysique et esthétique, que pourrait revêtir, dans la poésie, le symbole. Considérons avec plus d'attention qu'auparavant, en vue de la nouvelle technique de George, cette attitude des poètes français envers le symbole.

Il est naturel de se demander tout d'abord ce qu'ils ont voulu exprimer par ce moyen. Citons à ce propos l'admirable passage où Tancrède de Visan précise ainsi le sujet de la poésie symboliste :

... Je parlais de moi intégral. Derrière ces mots pesants se cache une riche réalité, la vie même. Les psychologues contemporains distinguent en effet deux sortes de conscience : la conscience *réfléchie* et la conscience *spontanée*, la première se trouve comme à la surface de l'être et travaille sur une matière qu'elle ne crée pas ; elle a pour mission de réfléchir les données immédiates et forme une sorte de précipité psychologique, qu'on pourrait appeler d'un terme général le *pensé*. Au-dessous du *pensé* se trouve le *vécu*, la spontanéité ou conscience immédiate. C'est celle-ci qui parle lorsque nous créons et c'est elle qui constitue le fondement de l'être... Si nous descendons dans les couches profondes de l'être, nous découvrons un autre moi tout différent du premier. A la place d'états psychologiques inertes, juxtaposés ou isolés par l'intelligence, nous entrons en contact avec un moi confus, il est vrai, et en quelque sorte inexprimable, parce que le langage ne saurait le saisir sans en fixer la mobilité, ni l'adapter à sa forme banale, mais un moi *premier* qui s'écoule dans la pure durée et qui est comme le flux de la vie, un moi concret qui n'est plus une chose, mais un progrès. C'est ce moi ultime, ce subliminal self, cette sorte de courant, qui draine nos impressions les plus profondes, que les symbolistes ont voulu exprimer lyriquement ¹.

Or comment exprimer lyriquement ce moi intégral, couche la plus profonde et la plus vivante de notre être ? Le symboliste, étant poète, doit nécessairement s'exprimer au moyen du langage mais, malheureusement :

1. Tancrède de Visan, *L'Attitude du Lyrisme contemporain*, Paris, *Mercure de France*, 1911, p. 449-450.

... Alors que l'intuition nous plonge dans le réel, le langage nous en écarte. Le langage est un appareil abstracteur qui fixe des mouvements et qui transforme en signes la vie de la conscience. Sitôt qu'on pénètre à l'intérieur de la réalité vivante, l'expression, quelque creusée ou raffinée qu'elle soit, transforme le moi dynamique en moi statique, arrête l'écoulement de la conscience et change la source fluente de nos émotions en bloc de marbre froid et dur. Il n'y a pas de mots pour exprimer *directement* les sensations élémentaires.

D'où la nécessité d'accumuler les images, pour trahir le moins possible l'émotion fondamentale, pour l'exprimer dans toute sa fraîcheur première. D'où l'emploi obligatoire du symbole, afin d'acheminer peu à peu le lecteur au point où son esprit coïncidera avec le nôtre... L'artiste vise à nous faire éprouver ce qu'il ne saurait nous faire comprendre... ¹

Les symbolistes choisirent donc de s'exprimer indirectement parce que s'exprimer directement aurait été infailliblement se trahir. La valeur de leur découverte du symbole comme procédé esthétique vint de ce qu'ils pouvaient dire, par ce moyen, non ce qui avait été dit déjà — mais moins bien — par leurs précurseurs, mais ce qui, sans le symbole, ne peut se dire. Même les romantiques — si personnelle que fût leur inspiration — avaient toujours fini par introduire, malgré eux, dans leur poésie, un élément étranger à la vie immédiate de la conscience — élément pittoresque ou didactique ou oratoire. Seule la poésie symboliste sut reproduire la vie intérieure sans rien ajouter et sans rien prendre à son mystère ineffable ni à sa vibrante réalité.

Peut-on douter que ce soit pour des raisons analogues à celles des symbolistes français et apprises à leur école que George s'exprime par symboles dans *Legenden* ? On a déjà vu qu'il s'agit dans ces poèmes d'un état psychique — celui de l'adolescent qui se tient indécis entre la vie et le rêve. Mais ce que George veut reproduire ce n'est nullement un état d'âme typique de tout adolescent, c'est son état d'âme à lui. Qu'on ne pense pas que *Legenden* soient des allégories, faites pour exprimer une idée abstraite. George veut représenter ici son état d'âme à lui dans tout ce qu'il a de plus personnel, donc de plus profond et de plus mystérieux. C'est pourquoi il ne se risque pas à le traduire dans le langage direct — donc banal et insuffisant — préférant nous le communiquer au moyen d'images qui doivent susciter en nous des émotions analogues aux siennes. Dans la première légende tous les détails du cadre rustique concourent

1. Ibid., p. 457, 458.

pour donner l'impression voulue. D'abord tout est fraîcheur, joie et clarté, fleurs virginales, ruisseaux argentés ; puis le décor léger s'assombrit et les ruisseaux se métamorphosent en torrents bourbeux. L'aspect solennel que revêt pour ce poète l'initiation à l'amour et à l'action s'impose à nous aussi lorsque, transportés dans la deuxième légende à une époque lointaine, nous voyons ces deux forces vitales représentées par des statues de déesses et adorées dans des bosquets sacrés. Enfin, avec quelle force nous sentons la distance qui sépare la vie consacrée aux mystères religieux de la vie ordinaire, lorsque nous nous trouvons en présence de la figure de l'adepte qui, penché sur ses livres dans la cellule au fond du cloître gothique, ne sait même pas si c'est l'été ou l'hiver qui règne dans les jardins. — Le traitement symbolique, si réussi quant au décor et à l'action principale, n'est pas moins heureux lorsqu'il s'agit des détails. Pourrait-on trouver une image plus propre à nous faire sentir les aspirations confuses de la jeunesse que celle-ci :

Ich folge stumpf den täglichen gebäuchen
Und harre nur der stunde wo ich einsam
Befreit von allen blicken durch den abend
Der blauen ferne meine seufzer sende.

(*Der Schüler*) ¹

Et voici le désir de l'idéal qui, blessé par la réalité imparfaite, se replie sur lui-même, cristallisé dans la figure de Narcisse, chère à tout le symbolisme français :

Im wasser inmitten der blassgrünen algen
Und schwanker zum ufer getriebener blumen
Erblickt er nur immer sein eigenes bild.

(*Frühlingswende*) ²

Et pourtant, malgré la ressemblance évidente de l'inspiration, les *Legenden* ne sont pas encore une réalisation complète de l'idéal symboliste. Il faut bien avouer que, par moments, elles frisent de près l'allégorie, le genre « le plus détestable qui soit » pour un symboliste. C'est que, tandis que les symbolistes se contentent de suggérer, de laisser les symboles s'élucider par eux-mêmes, il y a dans

1. *Die Fibel*, p. 125.

2. *Ibid.*, p. 120.

ces poèmes trop d'éclaircissements formels, c'est-à-dire trop de pensées abstraites. On verra que tout cela va changer avec *Hymnen*.

Quant à la versification de *Legenden*, il est intéressant de noter qu'il y a ici les indications d'un retour vers les mètres classiques. Dans les deux premiers poèmes le rythme dépend encore uniquement du nombre d'accents toniques — dans le troisième, au contraire, on trouve un vers strictement syllabique, quoique encore sans rimes. C'est ce vers de cinq iambes qui sera plus tard la mesure préférée de George.

Considérées du point de vue de la langue les *Legenden* paraissent continuer et amplifier les réformes innovées par les *Zeichnungen in Grau*. On y trouve la même aversion contre la rhétorique, la même horreur du cliché. Mais tandis qu'auparavant le principal souci du poète était d'éviter la verbosité et la banalité, il recherche maintenant, avec une audace plus complète, la concision et la nouveauté poussées au plus haut degré possible. La langue des *Legenden* est pleine de hardiesses :

Auch hier noch dieselbe Scheu vor der rednerischen Ausladung, aber energisch eigenwilliges Wortgepräge und Satzgefüge... die Zagheit vor der Sprache ist dem gewaltsamen Griff gewichen und der Dichter kündigt sich an der jedes Wort aus der Alltagsluft reisst und ganz in den einmalig eignen Sinnbereich bannt... hier noch kramphaft, ungestüm und gleichsam gegen den Willen der Worte die ihm später freudig oder fromm gehorchen ¹.

En effet, les mots donnent souvent une impression de nouveauté et de singularité. Quelquefois c'est une forme archaïque qui est préférée — *Reine* pour *Reinheit*, *Feuchte* pour *Feuchtigkeit* ; ou c'est une forme rare — *formsam*, *Schaffung*. Les mots sont quelquefois rares — *Efebe*, *Orakel*, *Ornat*, *profan*. Il y a quantité de nouveaux mots composés : *Sommerahnung*, *Dämmerzone*, *Göttinneneifer*, *Zager- und Dulderstunden*, *wogengehöhlt*, *grünungittert*... Mais c'est surtout la disposition si nouvelle des mots qui étonne et qui déconcerte le lecteur ordinaire. Partout le poète se dispense de pronoms, de verbes auxiliaires, de prépositions, de conjonctions, d'articles... Dans les cas où on trouverait dans la langue ordinaire un substantif suivi d'un possessif, George adopte l'ordre inverse et évite ainsi l'usage d'un article. Voici quelques exemples de cette construction, choisis parmi presque une trentaine : — *reiner bestän-*

1. Gundolf, *George*, p. 57.

diger fluten spiel, der küsse regen, seliger stunden weckender tau, der blätter feuchte, der eichen dichtes dach, kindes unbewusste list, der minze blätter, des schilfes formsames feld, manches dunklen Weisen blatt... Cette tournure va devenir une caractéristique durable du style de George. « Am feinsten lässt sich Georges Fähigkeit zur Konzentration am Attribut beobachten. Hier ist das Motiv der Sparsamkeit ungetrübt ¹ », dit Kawerau dans son examen du style de *Der siebente Ring*.

« Wo in der gewöhnlichen auseinanderfallenden Rede », continue le même critique, « das Attribut etwa mit einer Präposition angeschlossen wird, genügt für George die strengere genitivische Gebundenheit ² ». En effet, déjà dans *Legenden* on trouve des constructions comme celle-ci :

Und stolzen pochens hört ich längst das raunen
Der beiden Ältesten... ³

ou celle-ci :

Indessen ich in qualen mich winde
Will leichter mühe sie mich erobern... ⁴

George arrive même à supprimer des propositions subordonnées par ces procédés elliptiques :

Sie stellt sich ob meines zornes betrübt... ⁵

On voit qu'il ne craint pas de changer la construction normale. Mais c'est surtout par un emploi hardi des participes qu'il atteint cette suppression de propositions :

Ihr weichend seine schritte er wendet... ⁶

Als er die wiese kürzend durchteilet... ⁷

... und in schwerem sinnen
Auf manches dunklen Weisen blatt gebeugt
Entschwanden mir die nächte... ⁸

1. S. Kawerau, *Stefan George und Rainer Maria Rilke*, 2^e éd., Berlin, 1928, p. 20.

2. Ibid., p. 21.

3. *Fibel*, p. 122.

4. Ibid., p. 110.

5. Ibid., p. 110.

6. Ibid., p. 120.

7. Ibid., p. 118.

8. Ibid., p. 123.

Toujours dans le même effort de condensation, il n'hésite pas de transformer au sens d'agent des mots employés d'habitude au sens d'objet : *alter bräuche glücklicher ausspruch, freuden zu fröhen... deren erwartung...*

Enfin parmi toutes ces hardiesses de la langue il ne faut pas oublier la suppression des majuscules, sauf au commencement du vers. On les trouve aussi, exceptionnellement, lorsqu'il s'agit de faire ressortir un mot — ainsi *die Erträumte, die Göttliche, Unheilvoller, Sinnloser* etc. La ponctuation est non moins révolutionnaire. George observe, dans son usage des signes de ponctuation, l'économie la plus rigide. Souvent une phrase s'étend sur cinq ou six vers sans aucune ponctuation intermédiaire.

On pourrait multiplier encore — et pendant longtemps — des exemples de l'originalité de la langue des *Legenden*. C'est une originalité si saillante qu'on ne peut pas la passer sous silence, car il est évident qu'il s'agit ici non d'une simple curiosité, mais d'une partie intégrale de l'œuvre. George n'aurait jamais voué tant de soins à la langue de ses poèmes si cette langue n'était pas devenue pour lui un élément de la première importance pour son art tout entier. Il n'est pas douteux que c'est dans les qualités nouvelles de la langue que réside une grande partie de la valeur des *Legenden*.

Une preuve de plus de cette préoccupation avec des problèmes linguistiques c'est le fait — curieux autant que significatif — que la première des *Legenden* et toute la série des *Zeichnungen in Grau* furent composées d'abord dans une « lingua romana » créée par le poète lui-même sur le modèle des langues romanes, surtout l'espagnol. L'appendice à *die Fibel* (dans l'édition complète de 1927) nous conserve encore la version romane de *Gelbe Rose*.

On est tenté d'examiner dès maintenant le problème de la langue chez George. On voudrait savoir quelles sont les raisons qui l'ont poussé à s'en occuper avec tant d'ardeur et à recourir à des procédés tellement révolutionnaires. Ce serait aussi, inévitablement, préciser le rôle capital qu'ont joué, dans la formation de cette langue, les symbolistes français, surtout Mallarmé. Dans sa conception même du rôle de la langue, ensuite et surtout dans les moyens qu'il a adoptés pour réaliser la réforme désirée, George doit énormément à Mallarmé. Cependant il paraît préférable de n'aborder cette question qu'avec l'étude de *Hymnen*. C'est que, dans *Legenden*, l'idéal est seulement entrevu, non réalisé. Malgré les mots nouveaux et la syntaxe elliptique, les *Legenden* sont surtout des tentatives. *Hymnen*,

au contraire, non seulement conserve ces qualités, mais en apporte de nouvelles. Ici il s'agit non de tentative mais de réalisation. A propos de ce recueil on aura l'occasion d'examiner plus à fond le style poétique tel que George le conçoit maintenant. On aura aussi l'occasion d'établir un parallèle beaucoup plus complet entre ce style et celui des symbolistes.

CHAPITRE II

HYMNEN (1890). — RÉALISATION DE L'IDÉAL SYMBOLISTE.

Il a fallu, pour les buts de cette étude, parler d'abord de l'œuvre de George avant 1890, mais ce fut avec *Hymnen* — son premier recueil publié — qu'il fit son entrée dans la littérature allemande (il serait plus juste de dire dans la littérature européenne). Avant d'en aborder l'étude, il convient de noter qu'au moment de composer ce recueil George avait déjà trouvé à Berlin un ami, au moins, qui partagea ses propres idées, Karl August Klein. Et déjà il rêvait la fondation d'une revue qui serait, comme les revues symbolistes à Paris, le protagoniste d'une révolution littéraire. Pourtant il ne pouvait pas encore mettre en pratique ce projet, car il lui manquait des collaborateurs. Il fallait trouver, comme à Paris, une pléiade de jeunes poètes dont les œuvres pussent offrir une démonstration vivante de l'esthétique nouvelle. « Um einen Ort und Mittelpunkt zu schaffen, der unberührt von dem öffentlichen Treiben war, beschloss George schon im März des Jahres 1890 die Begründung einer Zeitschrift, deren äussere Leitung Karl August übernehmen sollte. Doch war der Plan zur Ausführung noch nicht reif : zum Dichter mussten erst die gleichgesinnten Dichter treten ¹. »

Mais si la fondation d'une revue symboliste devait encore être différée parce que les camarades manquaient, il n'allait pas de même pour la réalisation de l'idéal symboliste dans sa propre poésie. Après les premières tentatives dans *Zeichnungen in Grau* et *Legenden*, les efforts de George vers un lyrisme nouveau furent enfin couronnés de succès lorsqu'au printemps de l'année 1890 il composa les premiers poèmes des *Hymnen* : « ... der heimatliche Frühling gab ihm zum Danke das Höchste, was er begehrte und dessen er bedurfte, um leben zu können : die erste Dichtung eigner Art. Auf einsamen Wanderungen am Schlosse Bellevue fand er Erhörung für seine quälenden Wünsche. Er dichtete dort die ersten der Hymnen... ² »

¹. Wolters, *Stefan George und die Blätter für die Kunst*, p. 29.

². Ibid., p. 25.

Au cours de cette année Paris l'attire de nouveau et il y fait un séjour dans l'automne. Lorsqu'il revint en hiver à Berlin le recueil était achevé. Il parut au mois de décembre 1890. La première édition fut destinée uniquement aux amis du poète, et George pria Albert Saint-Paul d'en porter un exemplaire avec une dédicace à Mallarmé. En effet, il n'y avait pas lieu d'hésiter à offrir ce recueil au prince des symbolistes. Les amis français qui avaient vu en George le futur inaugurateur du symbolisme en Allemagne devaient trouver leurs désirs comblés lorsqu'ils prirent en main ce recueil de vers allemands.

Les *Hymnen* sont non une tentative mais une réalisation. Cela est vrai à un tel point qu'on aura l'occasion de préciser à propos de ce recueil les analogies les plus essentielles entre le style de George et le style symboliste. Il est naturel qu'on parle tout d'abord de la caractéristique fondamentale commune à ces deux styles, c'est-à-dire de leur usage du symbole.

I. — LE SYMBOLE.

Le recueil *Hymnen* n'est pas sans analogies avec *Legenden*. Le problème fondamental est toujours le même — c'est le conflit sans cesse renouvelé entre la passion et la vocation. D'un côté, la nature et la vie avec tous leurs charmes, — de l'autre, la vision de l'idéal... « Die überpersönliche Weihe, die persönliche Liebesleidenschaft mit ihren Erhöhungen, Freuden, Bräuchen, Qualen... die Spannungen zwischen Wunsch und Ruf, zwischen Ich und Du, die jünglingshaften Begierden, Träume, Verzichte --- das sind die Beweger dieser Hymnen...¹ »

Ainsi, encore une fois, George prend comme thème une des expériences les plus profondes de sa vie intérieure, ou plutôt c'est sa vie intérieure tout entière au moment d'écrire qu'il prend comme sujet. Les *Hymnen*, comme les *Legenden*, ne nous offrent pas simplement des images, elles expriment par ce moyen le mystère suprême : l'âme humaine. Mais entre les symboles du premier recueil et ceux du second, il y a des différences importantes. Dans *Legenden* la réussite n'est que partielle, George tâtonne encore. Dans *Hymnen* il se montre le digne héritier, en Allemagne, de Verlaine et de Mallarmé.

1. Gundolf, *George*, p. 68.

Ce qu'on remarque tout de suite c'est la différence entre la nature des symboles. Dans *Legenden* il n'y avait pas seulement un décor légendaire, il y avait aussi et surtout une action — sans laquelle le symbole serait resté bien incomplet. Sans doute cette action extérieure n'était pas là pour elle-même. Il n'en reste pas moins vrai qu'elle occupait une place considérable, de sorte qu'un lecteur qui ne demanderait aux poèmes qu'un intérêt narratif ou dramatique aurait pu très bien se complaire à la lecture des *Legenden*, ces petits drames dont chacun a son exposition, sa crise et son dénouement. Y a-t-il également dans *Hymnen* une action soutenue, variée, voire dramatique ? En aucun lieu. Ce qui frappe dans ces poèmes c'est plutôt le manque presque complet d'action extérieure. Dans certaines pièces le poète s'en dispense entièrement — ainsi dans *Im Park*, *Ein Hingang*, *Rückblick*. Que se passe-t-il ici ? Rien du tout si on pense aux événements extérieurs. Par une belle journée de printemps un poète rêve, solitaire, dans un parc plein d'ombres vertes ; c'est vers la fin de l'été et, étendu cette fois dans un jardin au bord de la mer, il cherche d'un œil pensif le pays de ses rêves parmi les nuages blancs ; enfin dans *Rückblick* il vient de quitter ce paysage charmeur et il jette en arrière un regard lourd de regrets vers les lieux où il a été si heureux — les bois, la mer, les cygnes neigeux... Dans *Von einer Begegnung* il s'agit tout simplement d'un souvenir ; le poète se rappelle — il ne se rappelle même pas, il voudrait se rappeler — une figure de jeune fille vue autrefois et à moitié oubliée... *Einladung* et *Auf der Terrasse* contiennent de mêmes souvenirs, de mêmes épisodes. Dans les poèmes à décor exotique l'action s'accélère un peu, aux passions plus ardentes correspond un besoin plus grand d'agir. Cependant même ici on ne trouve qu'actions momentanées. Les vers qui sont des transpositions de tableaux en gardent toute l'immobilité, à moins qu'il ne s'agisse, comme dans ceux qui transposent une toile de Watteau, de mouvements flous et légers — mais ce n'est, après tout, que

Fröhliche galante leere
Feindlich trübem tatenmeere...

Enfin *Weihe*, *Verwandlungen*, *Nachthymne* et *Gespräch* contiennent simplement des entretiens avec des êtres visionnaires « ... wer nach Motiven, nach ablösbaren Inhalten in den Hymnen suchte und noch nicht aus Sprachgeberden, Rhythmen, Tonfällen und

Wortwahl die « Weit » eines Dichters vernehmen konnte der durfte von ihnen enttäuscht werden¹. »

On voit donc que, tandis que dans *Legenden* le symbole consiste non seulement dans le décor mais autant et davantage dans l'action, dans *Hymnen* il n'y a guère d'action ou tout au plus il y a une action momentanée. Les *Legenden* nous donnent toute une étape de vie intérieure, les *Hymnen* nous donnent simplement des instants.

Or, n'est-il pas évident que les *Hymnen*, par le fait même qu'elles veulent représenter simplement des états d'âme momentanés, s'approchent davantage de l'idéal symboliste ? C'était, on l'a vu, le besoin de saisir et de communiquer au lecteur la vie immédiate de la conscience, le moi intégral. Mais ce moi n'est pas « une chose mais un progrès », c'est un « écoulement perpétuel dans la durée ». La raison même pour laquelle on ne peut pas l'analyser sans la fausser c'est que ce serait « arrêter l'écoulement de la conscience et changer la source fluente de nos émotions en bloc de marbre froid et dur...² ». Il s'ensuit nécessairement que plus un poème symboliste se bornera à représenter simplement une impression momentanée et plus il aura de chances de rendre sans la fausser la vie immédiate de la conscience. Rendre simplement une impression momentanée, c'est saisir une vibration de l'âme dans toute sa fraîcheur immédiate. Mais, dès qu'un poète s'efforcera de faire entrer dans le cadre du même poème des impressions successives, il sera tenté, inévitablement, d'introduire l'analyse, au lieu de les juxtaposer tout simplement, et de substituer à l'ordre véritable un ordre factice en représentant les impressions successives comme influencées par un progrès psychologique extérieur à elles, au lieu que ce procès leur est immanent. C'est pécher contre l'idéal du symbolisme, car « ... Impressionnisme et symbolisme ont réagi — excessivement — contre des conventions analogues, contre ce que j'appellerais, d'un terme très général, le donné, contre la manière classique de placer, dans l'œuvre même, l'ordre, la construction, la composition, contre un plan oratoire qui se confond d'ailleurs s'il est assoupli et vivant avec une condition éternelle de l'art. Ils ont voulu éveiller l'action de l'œil ou de l'esprit, le faire créer ou construire au lieu de lui donner quelque chose de créé ou de construit³. » Le danger d'exposer au lieu de suggérer est un danger auquel

1. Gundolf, *George*, p. 68.

2. T. de Visan, loc. cit.

3. A. Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, 1913, p. 33.

George n'a point toujours échappé dans *Legenden*. Simultanément avec l'action ce fut la pensée abstraite qui pénétra dans ces poèmes. Il arrive quelquefois que les héros des *Legenden* s'écoutent et s'analysent ; ils nous disent ce qu'ils pensent au lieu de nous suggérer ce qu'ils éprouvent.

Non seulement il est plus facile pour un poète de rendre des impressions sans les fausser en les rendant une à la fois, mais encore il est évident qu'une impression se communiquera au lecteur avec d'autant plus de force qu'une autre — nouvelle — ne viendra pas rapidement à son tour s'imposer à l'esprit. C'est encore une raison pour laquelle *Hymnen* — en se bornant à rendre dans chaque poème une impression isolée — s'approche davantage de l'idéal symboliste.

Mais la méthode la plus sûre de nous imposer une impression dans toute sa fraîcheur primitive est non de la présenter toute seule, mais de la renforcer par des impressions semblables. C'est la méthode des symbolistes. C'est la méthode de George dans *Hymnen*. A ce titre et à ce titre seulement l'action même peut trouver sa place dans ces poèmes. On peut l'employer pour suggérer non plus la succession des états d'âme mais l'intensité d'un état d'âme unique. Il faut alors qu'elle soit toujours d'ordre non varié mais semblable. Parlant du rôle de l'action dans la littérature impressionniste en général Richard Hamann dit : « Die impressionistische Form ist wie schon in der Musik das Thema mit Variationen. Die einzelnen Akte des Dramas, die Kapitel des Romans stehen nicht in vorbereitendem und erfüllendem Verhältnis zu einander, sondern bilden selbstständige Teile mit geschlossener Handlung und Entwicklung, die ein Grundthema in verschiedenen Variationen durchführen ¹ ». L'action dans ce sens existe dans *Hymnen*. Dans *Einladung*, par exemple, l'impression de légèreté et d'allégresse qu'éprouve le poète, dans le voisinage de sa camarade rieuse, est augmentée par la description de mouvements légers, spontanés :

Erklimmen im lauf wir den hügel !...
Nun wieder abwärts ans ufer
Schnell ! florprangende zweige
Leihen uns weisse flügel ².

1. Richard Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Köln, 1907, p. 76.

2. *Hymnen, Pilgerfahrten, Algal*, p. 18. Toutes les références aux poèmes de *Hymnen, Pilgerfahrten* et *Algal* se rapportent à la 2^e édition parue chez Bondi, Berlin, en 1899, qui réunit en un seul volume ces trois recueils. Les éditions originales sont difficilement accessibles. Elles étaient destinées aux seuls amis du poète et n'étaient pas mises dans le commerce.

Dans *Nachmittag* l'intensité et la qualité funeste de la passion du poète se communiquent à nous avec d'autant plus de force que nous le voyons se livrer aux rayons destructeurs du soleil du sud. Cette strophe illustre bien, d'ailleurs, la qualité spéciale de l'action dans la poésie symboliste — action qui vise toujours à un effet d'intensité, jamais à un effet de développement :

Sengende strahlen senken sich nieder
Nieder vom wolkenfreien firmamente.

Und dem Einsamen der mit entzücken sie fühlt
Der des gemaches duftender kühle entfloh
Gegenglut für zerstörende gluten suchend
Stetig sie auf scheitel und nacken scheinen
Bis er rettender schwäche erliegen darf
Hingleitend bei eines pfeilers fuss.

Sengende strahlen senken sich nieder ^{1.}

Nous avons vu que l'action variée, qui entraîne nécessairement des états d'âme variés, constitue par là un danger pour la poésie symboliste, parce qu'il est difficile de juxtaposer plusieurs états d'âme sans faire intervenir l'élément logique et parce que des impressions variées se communiquent à nous avec moins de force qu'une impression isolée. Il y a encore une objection à faire à l'action — à moins qu'elle ne soit d'ordre semblable. C'est que, si elle est trop mouvementée, on risque de s'intéresser d'abord plus à la manière dont les états d'âme se succèdent qu'aux états d'âme eux-mêmes, et, en dernier lieu, à l'action extérieure plutôt qu'à l'action intérieure.

On a indiqué les dangers que recèle, pour une poésie symboliste, l'introduction d'une action extérieure, mais on n'a pas encore fait observer qu'une telle action n'est pas seulement dangereuse, mais nettement superflue. Non seulement il est plus facile de rendre de façon directe un état d'âme uni qu'il ne l'est de rendre des états d'âme successifs, mais encore la poésie ne peut pas avoir d'ambition plus haute, puisque, si l'état ne dure qu'un instant, c'est néanmoins l'âme tout entière qui y participe. Si un poète symboliste nous communique son émotion à la vue du clair de lune, sur les eaux nocturnes, c'est toute son âme qu'il nous communique, et, par conséquent, il n'aurait pas pu nous donner davantage, nous eût-il offert,

1. Ibid., p. 21.

au contraire, toute une succession d'images différentes, tissées dans la trame d'une action mouvementée. C'est la gloire du symbolisme d'avoir découvert ainsi la manière d'exprimer tant à propos de rien, et c'est pourquoi un poème comme *Im Park* nous impressionne comme plus essentiellement symboliste qu'un poème comme *Erkenntnis*, car les strophes amples et mouvementées du deuxième ne réussissent pourtant pas à dire davantage que les treize vers du premier, où le poète a chanté toute son âme. Rappelons-nous à ce propos les thèmes ordinaires de Baudelaire, de Verlaine et de Mallarmé. Ne s'agit-il pas, le plus souvent, d'épisodes menus, éphémères, et pourtant quelles profondeurs de l'âme s'y révèlent ! « Poésies de circonstances, — certes à nombre de pièces des *Fleurs du mal* la dénomination se pourrait appliquer... pourtant même de ces poésies de circonstance, dans les *Fleurs du mal* il n'en est presque aucune qui n'atteigne au monumental et qui n'y atteigne au sein d'une inégalable intimité... Derrière chaque poème baudelairien, l'âme tout entière est présente... ¹ ». N'en va-t-il pas de même pour le poète des *Romances sans paroles* et n'en va-t-il pas de même pour Mallarmé ? Chez ce dernier « tout est matière à poème : les plus petits événements de la vie : une promenade à la foire, une rencontre de femme, quelques minutes passées dans une gare, un ballet, la hantise d'une phrase absurde, qui obsède l'esprit (*le Démon de l'analogie*), un éventail, un vase vide... ² ».

Mais si, dans la poésie symboliste, l'action extérieure est dangereuse et même superflue, il n'en va pas de même pour les images. On peut avoir des images sans action, mais il faut que les images au moins soient là, car c'est dans leur emploi que les symbolistes ont vu l'unique moyen d'extérioriser des états d'âme. En 1886 Moréas écrit dans son célèbre Manifeste : « Ennemie de l'enseignement, de la déclamation, de la fausse sensibilité, de la description objective, la poésie symboliste cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures, car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi ³ ».

1. Charles Du Bos, *Maquettes pour un hommage à Stefan George* (*Revue d'Allemagne*, nov-déc. 1928).

2. P. Martino, *Parnasse et Symbolisme*, p. 123.

3. *Le Figaro*, 18 septembre, 1886.

Quelques années plus tard Brunetière définit ainsi l'essence de la poésie symboliste : «... une métaphysique manifestée par des images et rendue sensible au cœur ¹ ». Ce rôle capital accordé par les symbolistes à l'image se retrouve dans les vers allemands des *Hymnen*. Si la part de l'action extérieure s'y amoindrit jusqu'à disparaître souvent entièrement, celle de l'image devient en revanche bien plus grande qu'auparavant. En vérité on peut dire que dans ces poèmes tout est image.

Le poète symboliste aime les images non pour elles-mêmes mais à cause de la puissance d'émotion qu'elles recèlent. Sa poésie ne vise qu'à reproduire des états d'âme, mais elle veut nous les faire éprouver puisqu'elle ne peut pas nous les faire comprendre ; si donc elle ne procède que par images c'est que ces images doivent avoir le pouvoir de nous suggérer directement les émotions que le poète veut nous faire sentir. La poésie symboliste se sert d'images non pas comme la poésie parnassienne dans un but purement descriptif mais dans un but émotif. Les images ne sont là que pour nous suggérer des émotions.

Si une image ne figure dans un poème que pour éveiller une émotion il faut qu'elle ait des qualités bien spéciales. Tout d'abord, il ne faut pas lui demander, comme aux images dans la poésie purement descriptive, le plus haut degré de fidélité possible à une réalité objective. Un poète parnassien s'efforcera de nous donner des images qui reflètent avec exactitude les objets qu'elles représentent ; il se soumet entièrement à la réalité extérieure — pourvu simplement qu'elle soit belle — et il reproduit avec soin les formes et les couleurs des choses qu'il prend pour modèles. Le symboliste au contraire se borne à nous communiquer non la chose entière mais cet aspect spécial de la chose qui a éveillé en lui l'émotion qu'il désire incorporer dans son poème.

Mais il est essentiel de noter qu'en procédant ainsi le poète symboliste ne croit point pour cela trahir la réalité ; au contraire, il croit y rester bien plus fidèle que parnassiens ou romantiques. L'image symboliste est dans sa nature le résultat direct de toute une métaphysique — métaphysique qui fut exposée ainsi par Remy de Gourmont dans sa préface au premier *Livre des Masques* : « Une vérité nouvelle, il y en a une, pourtant, qui est entrée récemment dans la littérature et dans l'art, c'est une vérité toute métaphysique et

1. Brunetière, *L'Évolution de la poésie lyrique en France au 19^e siècle*, t. 2, p. 277.

toute d'*a priori* (en apparence), toute jeune, puisqu'elle n'a qu'un siècle et vraiment neuve, puisqu'elle n'avait pas encore servi dans l'ordre esthétique. Cette vérité, évangélique et merveilleuse, libératrice et rénovatrice, c'est le principe de l'idéalité du monde. Par rapport à l'homme, sujet pensant, le monde, tout ce qui est extérieur au moi, n'existe que selon l'idée qu'il s'en fait. Nous ne connaissons que des phénomènes, nous ne raisonnons que sur des apparences ; toute vérité en soi nous échappe ; l'essence est inattaquable. C'est ce que Schopenhauer a vulgarisé sous cette formule si simple et si claire. Le monde est ma représentation. Je ne vois pas ce qui est ; ce qui est, c'est ce que je vois. Autant d'hommes pensants, autant de mondes divers et peut-être différents...¹ » En ne montrant d'une chose que l'aspect qui l'impressionne momentanément, le symboliste croit cependant introduire dans sa poésie une réalité supérieure à celle des parnassiens ou des romantiques. Dans ce retour aux données immédiates de la conscience il voit « une participation de plus en plus étroite avec la nature animée », il se sent « plus proche de l'âme des choses », qui est de même essence que son âme propre.

Dans la poésie symboliste les objets du monde extérieur sont vus donc à travers le médium de l'âme. Dans une lettre adressée au peintre Edmund Cross, Émile Verhaeren écrivit : « Le grand et pieux respect que vous avez montré pour la nature, la franche et exigeante sincérité dont vous fîtes preuve en l'étudiant et l'aimant, vous les voulez diriger à cette heure vers un autre objet et vous rêvez, vous me l'écrivez, de faire de votre art *non seulement la glorification de la nature mais la glorification même d'une vision intérieure* »². De même, dans *Hymnen* George combine la fidélité envers la nature avec la fidélité envers son âme propre. Il prend ses images, pour la plupart, dans la nature qui l'entoure, mais cette nature, dont on sent la réalité vivante, garde en même temps l'empreinte ineffaçable de son âme individuelle. Avec l'exception des poèmes à décor exotique, de ceux qui sont des transpositions de tableaux et de ceux qui représentent une action purement visionnaire, les *Hymnen* ont presque toutes pour décor une nature que le poète a pu voir de ses propres yeux. Quelquefois c'est un décor de parc — pelouses qui semblent des tapis de soie verte, jets d'eau où

1. R. de Gourmont, *Le Livre des Masques*, p. 11.

2. Lettre citée par T. de Visan, *L'Attitude du lyrisme contemporain*, p. 89.

le soleil répand de façon princière rubis et perles. Mais plus souvent on franchit les grilles du parc pour entrer dans un paysage campagnard. Ici il y a des fleuves aux rivages moussus où les roseaux se balancent dans le vent léger et les petites vagues font un doux murmure ; il y a des collines aux pentes couvertes d'arbres fleuris, aux sommets rocailleux couronnés de pins menus, et, à leur pied, des villas blanches qui luisent comme une couronne étincelante. C'est au printemps que le poète nous montre ce paysage — car les *Hymnen* s'étendent sur toute une année — et, à l'approche de l'été, il nous transporte aux bords de la mer. C'est maintenant une côte rianite que nous voyons, où des bois de hêtres longent la plage, où il y a des prés verts et des champs de blés mûrs et des jardins d'où on peut voir les bateaux qui dorment dans la baie ou qui glissent à pleines voiles vers l'horizon. Avec l'approche de l'automne il s'en va, et nous le découvrons sur une terrasse de château dont les larges balustrades sont ornées de vases gracieux, ou dans un jardin où un crépuscule brumeux voile les allées et les statues, où les feuilles mortes sont emportées en tourbillons par le vent, où, dans les parterres, dahlias, roses et giroflées vont bientôt s'effeuiller. — On sent que toutes ces images reflètent une nature réelle, fraîche, immédiate et pourtant comme cette nature est toute colorée par l'émotion personnelle du poète ! Comme il se borne délibérément à nous donner toujours non des tableaux détaillés mais des esquisses qui ne relèvent que certains aspects du paysage — ces aspects seulement qui sont propres à nous donner l'impression que lui-même en a reçue. Comme nous éprouvons en conséquence comme lui aux bords du fleuve une exaltation de tout l'être, dans le parc ou dans le jardin un sentiment de recueillement ou de mélancolie, et sur la colline une joie allègre ! Nous voyons tout avec les yeux du poète, nous éprouvons tout avec son âme.

Quelquefois il y a non seulement des paysages mais aussi des figures. Dans *Einladung* c'est une enfant rieuse, camarade d'un jour de printemps, dans *Von einer Begegnung* c'est une jeune fille qui sort pour se baigner dans la fraîcheur du soir. Mais ici aussi nous entre-voyons seulement ces figures, nous ne les apercevons qu'à travers un voile de souvenirs et de légère mélancolie. Non plus que le paysage elles ne vivent d'une vie indépendante

Mais dans *Hymnen* il n'y a pas seulement des paysages et des figures que le poète a pu voir de ses propres yeux ; il y a aussi des décors exotiques et des figures visionnaires.

C'est qu'il peut très bien arriver et il arrive même fatalement que la nature immédiate ne nous fournit pas toujours des aspects capables de s'harmoniser parfaitement avec notre état d'âme. Mais la fin dernière du poème symboliste ne consiste-t-elle pas justement à rendre une émotion dans toute son intensité immédiate ? Puisque les images ne sont là que pour rendre cette émotion, le poète symboliste peut alors de plein droit choisir non celles que fournit la nature immédiate mais d'autres qu'il sent être plus capables d'éveiller l'émotion voulue :

Les apparences sont imparfaites : elles balbutient les vérités qu'elles recèlent ; le Poète, à demi-mot, doit comprendre, puis redire ces vérités... Le Poète, lui, qui sait qu'il crée, devine à travers chaque chose, et une seule lui suffit, symbole, pour révéler son archétype ; il sait que l'apparence n'en est que le prétexte, un vêtement qui la dérobe, et où s'arrête l'œil profane, mais qui nous montre qu'Elle est là. Le Poète pieux contemple ; il se penche sur les symboles, et silencieux descend profondément au cœur des choses, — et quand il a perçu, visionnaire, l'Idée, l'intime Nombre harmonieux de son Être, qui soutient la forme imparfaite, il la saisit, puis, insoucieux de cette forme transitoire qui la revêtait dans le temps, il sait lui redonner une forme éternelle, sa Forme véritable enfin, et fatale, — paradisiaque et cristalline ¹.

Dans les poèmes à décor exotique — *Nachmittag*, *Neuländische Liebesmahle* et *Stränd* — George cherche à trouver ainsi pour ce qui ne semblait être qu'un épisode amoureux « sa forme véritable ». Il recherche des images propres à nous communiquer le caractère étrange et violent de cette passion. Bien plus propres à cette besogne que le paysage riant des autres poèmes sont les images nouvelles : la cour d'un palais oriental où chaque feuille sur les buissons se dessèche et se replie dans la chaleur torride, une salle étrange où l'encens se lève en tourbillons blonds, un intérieur de tente tapissé de lourde soie bleue brodée d'or et éclairé à demi par une lampe de cuivre. — Le poème *Strand* est surtout intéressant car il met à jour le mécanisme même du procédé, Mécontent de la nature immédiate, le poète cherche délibérément une nature qui soit mieux adaptée à son état émotif et finit par se réfugier dans l'exotisme :

O lenken wir hinweg von wellenauen !
 Die, wenn auch wild im wollen und mit düstern rollen
 Nur dulden scheuer möven schwingenschlag
 Und stet des keuschen himmels farben schauen.
 Wir heuchelten zu lang schon vor dem tag.

1. André Gide, *Le Traité du Narcisse*, p. 15.

Zu weihern grün mit moor und blumenspuren
 Wo gras und laub und ranken wirr und üppig schwanken
 Und ewger abend einen altar weiht !
 Die schwäne die da aus der buchtung fuhren,
 Geheimnisreich, sind unser brautgeleit.

Die lust entführt uns aus dem fahlen norden :
 Wo deine lippen glühen fremde kelche blühen —
 Und fließt dein leib dahin wie blütenschnee
 Dann rauschen alle stauden in akkorden
 Und werden lorbeer tee und aloe ¹.

Ce poème est, par sa composition, un témoignage frappant de l'assimilation la plus complète — de la part de son auteur — des doctrines du symbolisme français. Peut-on le lire, d'ailleurs, sans penser à ces poèmes analogues de Baudelaire où la beauté d'une femme le transporte en esprit aux pays du sud ? Citons, dans les *Fleurs du mal*, *Parfum exotique*, *La Chevelure*, *Le Serpent qui danse*, *L'Invitation au voyage*, et, dans les *Petits Poèmes en prose*, *Un Hémisphère dans une Chevelure* et *L'Invitation au Voyage*. Dans ce dernier morceau le passage suivant, adressé à la femme, expose à merveille la fonction du décor symbolique : « Fleur incomparable, tulipe retrouvée, allégorique dahlia, c'est là, n'est-ce pas, dans ce beau pays si calme et si rêveur, qu'il faudrait aller vivre et fleurir ? Ne serais-tu pas encadrée dans ton analogie et ne pourrais-tu pas te mirer, pour parler comme les mystiques, dans ta propre correspondance ² ? ».

1. *Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal*, p. 34.

2. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Calmann-Lévy, t. 4, p. 51. On peut noter ici en passant qu'en plus de l'atmosphère générale des poèmes exotiques, qui est certainement inspirée par Baudelaire, deux endroits dans *Hymnen* pourraient être des réminiscences directes du poète français. Dans *Von einer Begegnung* George, qui tâche de se refaire en souvenir l'image d'une jeune fille, s'écrie :

Umsonst, ein steter regen bittre lauge
 Benetzt und bleicht was mühevoll ich male...

Cf. Baudelaire, *Un Fantôme*, IV

... Que reste-t-il ? C'est affreux, ô mon âme !
 Rien qu'un dessin fort pâle, aux trois crayons,
 Qui, comme moi, meurt dans la solitude,
 Et que le Temps, injurieux vieillard,
 Chaque jour frotte avec son aile rude...

Cf. aussi George, *Neuländische Liebesmahle II*

Mir dämmert wie in einem zauberbrunnen
 Die frühe zeit wo ich noch könig war.

et Baudelaire, *La Vie antérieure*.

Mais lorsque l'âme atteint sa vigueur maximum, elle ne trouve plus nulle part, dans le monde extérieur, des images qui puissent évoquer des émotions analogues aux siennes. C'est alors qu'elle a recours à des images purement visionnaires, inventées par elle et pour elle. Dans les poèmes *Weihe*, *Nachthymne* et *Gespräch* George procède ainsi, ne nous donnant ni paysages ni formes réels, mais une apparition éthérée, « leichter wolke kind und lichter plane ».

Ces poèmes, où la puissance de l'âme atteint ainsi son apogée, représentent l'aspect le plus haut et le plus idéal du symbolisme. En introduisant de nouveau l'âme dans leur poésie les poètes français voulaient restituer à sa place légitime dans la vie — qui est la première — le sentiment de l'ineffable, c'est-à-dire du divin. « Le Beau », dit Charles Morice, « est essentiellement l'aspect en beauté des idées religieuses d'une race et d'une époque vivante ¹ ». Les symbolistes ont représenté ce divin comme immanent aux choses, mais ils ne s'en sont pas moins rendu compte que le Divin est nécessairement l'absolu. Pour Mallarmé les sommets de l'existence ce sont « des moments d'orgueilleuse joie, des jours où dans l'oubli de toute matière et de toute vérité vulgaire, le monde intérieur étale la mer d'huile d'un Pacifique illimité ² ! ». Parlant du « Réveil de l'âme » Maeterlinck écrit : «... Il s'agit aussi d'une psychologie tout autre que la psychologie habituelle, laquelle a usurpé le beau nom de Psyché, puisqu'en réalité elle ne s'inquiète que des phénomènes spirituels le plus étroitement liés à la matière. Il s'agit, en un mot, de ce que devrait nous révéler une psychologie transcendante qui s'occuperait des rapports directs qu'il y a d'âme à âme entre les hommes et de la *sensibilité* ainsi que de la *présence extraordinaire* de notre âme ³ ».

C'est cette « présence extraordinaire » que George veut nous faire sentir dans *Weihe*, *Verwandlungen* et *Gespräch*. Là il veut nous introduire dans la région la plus mystérieuse de la vie immédiate de notre conscience, où nous sommes conscients non tant de l'écoulement de nos sensations que de notre union avec une force plus grande que nous-mêmes, qui peut donner à ces sensations une unité même dans leur divergence. Parlant du « ton » des *Hymnen* Charles du Bos écrit : «... la possibilité de vivre une expérience de cette nature (c'est-à-dire de découvrir ce ton) tient toute dans le fait non seu-

1. Ch. Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, 1889.

2. A. Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, p. 73.

3. Maeterlinck, *Le Trésor des Humbles*, *Mercure de France*, p. 37.

lement d'admettre mais de saluer et il faut dire ici d'êtreindre un élément supra-personnel à l'intérieur même de la personnalité¹ ».

Mais si on a pour ambition suprême d'exprimer cet absolu qui est indépendant des phénomènes, on ne peut pourtant pas se dispenser de symboles, car il reste toujours vrai que l'âme se laisse sentir mais que jamais elle ne se laisse voir ni comprendre. Même Mallarmé doit s'en tenir là. « De même que d'âme sans corps, il n'est pas d'idéalisme sans un matérialisme correspondant. Il comporte d'abord un amour déçu de la matière. Mais après ce matérialisme antérieur — que j'ai indiqué — l'idéalisme implique un matérialisme postérieur, le matérialisme esthétique qui rend sensibles et plastiques les idées. L'art n'est pas créé par l'Idée seule, mais par la coulée de matière jetée dans son moule² ». Il en va de même pour George. Lui aussi est bien obligé de donner à son âme un corps, si éthéré qu'il soit. « Da aber dieses innerste Ich niemals erschaut, sondern nur in seinem triebhaft-en Streben zu einem unbestimmten Ziele erfahren werden kann, so lässt sich davon, wie fühlbar und gegenwärtig es immer sein mag, nur im Bilde und Gleichnis reden³ ».

Cependant il importe de voir clair ici et de ne pas exagérer l'idéalisme de George. Ce n'est, après tout, que très rarement qu'il recherche, pour exprimer son âme, des images aussi immatérielles que possibles. La plupart du temps — on l'a vu — il s'agit d'images prises dans une nature très réelle, très concrète — même lorsqu'elle est exotique. Au contraire, chez Mallarmé — du moins dans la seconde période — il s'agit d'un effort constant, tendu vers un idéal entièrement immatériel. La position de Mallarmé est, du reste, la plus intransigeante, son ambition « la plus extraordinairement haute » de toutes celles que présente la génération symboliste. Les autres — et surtout Verlaine — se sont contentés souvent de laisser vibrer leur âme au contact de la nature immédiate ; ils ont voulu également « suggérer » mais non nécessairement épurer cette suggestion du dernier reste de matérialité.

Après la nature, l'exotisme et la vision, c'est enfin l'art pur qui fournit les images dans *Hymnen*, *Hochsommer*, *Ein Angelico* et *Der Infant* sont tout simplement des transpositions de tableaux. Néanmoins il reste toujours vrai que c'est l'âme du poète qui est l'acteur principal. Autant il est impossible pour un poète symboliste

1. Charles Du Bos, art. cit. (*Revue d'Allemagne*).

2. A. Thibaudet, op. cit., p. 72.

3. C. Wandrey, *Stefan George*, 1912, p. 18.

de regarder la nature sans y voir le prolongement de son âme, autant il est impossible pour lui de voir une œuvre d'art autrement que d'une façon subjective. Non moins que les autres poèmes, ceux-ci représentent autant de réponses faites par l'âme du poète à l'appel du réel ou de l'idéal. Dans *Hochsommer* c'est l'appel de la vie insouciant, légère :

Weise schlaffheit nur im bade
Wahre gnade !

Dans *Der Infant* c'est le rêve de l'idéal. Le prince espagnol est mort jeune, mais mieux que la vie terrestre perdue vaut aux yeux du poète la vie de fantôme qu'il imagine pour l'enfant :

Doch wird er selber nimmermehr bedauern
Dass er zum finstern mann nicht aufgeschossen
Wie der und jener an den nachbarmauern
Denn seligkeiten wurden ihm beschlossen :

Wenn vor dem mond die glasgranaten blühn
Dass eine lichte elfenmaid ihn hole... ¹

Ein Angelico chante de même l'idéal, mais un idéal cette fois spécifiquement religieux :

Der herr im glanze reinen königtumes
Zur seite sanfte sänger seines ruhmes
Und sieger der Chariten und Medusen ².

Si l'esthétique qui est à la base de ces poèmes reflète manifestement les doctrines du symbolisme français, ils s'y rattachent encore par des liens extérieurs. *Ein Angelico*, dédié à Albert Saint-Paul, fut inspiré par des visites que George avait faites au Louvre dans sa compagnie. A ce propos Saint-Paul écrit :

Je le conduisis un jour au musée du Louvre. La salle des primitifs italiens l'enthousiasma. Giotto, Mantegna, Fra Angelico le ravirent par l'expression d'un idéalisme ingénu, baigné dans une lumière si limpide et si vive qu'elle semble être peinte d'hier. Nous restâmes longtemps dans cette salle, et je crois bien qu'elle a résumé pour lui toutes les richesses du Louvre, et même tout ce qu'il y avait d'essentiel à voir dans Paris.

1. *Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal*. p. 46.

2. *Ibid.*, p. 47.

Il m'en reparla les jours suivants, me priant de l'y accompagner de nouveau. Nous y revînmes bien souvent. Il y aurait passé toutes ses journées. Un soir, il me lut le sonnet ci-contre qu'il me dédia et qui lui avait été inspiré par *le Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico¹.

Hochsommer, qui reproduit l'atmosphère même des tableaux de Watteau, offre des affinités évidentes avec les *Fêtes Galantes* de Verlaine. «... der Schüler der Franzosen kann den Reiz eines Watteauschen Gemäldes nicht übersehen... Hingehaucht, oft nur leise angedeutet, in satzlosen Ausrufen hingestreut, gewähren wir ein Märchenbild aus dem Glanz des Rokoko² ». On ne peut pas lire *Hochsommer* sans penser en même temps au poète français qui « avec un petit clair de lune dans un parc de Watteau... réussit à nous enchanter, à nous troubler³ ». On retrouve ici les images même de Verlaine — ne peut-on pas entendre l'écho des *Fêtes Galantes* dans des strophes comme celle-ci :

Auf dem wasser ruderklirren
Gondel die vorüberfuhr
Sanfte takte, sanftem kirren
Sich vereinen einer kleinen
Pompadur⁴.

2. — LES IMAGES PLASTIQUES.

La grande affaire des *Hymnen*, comme de toute poésie symboliste, est donc de trouver les images qui correspondent le mieux à des états d'âme. On a vu George rechercher de telles images tantôt dans la nature immédiate, tantôt dans l'exotique, tantôt dans la vision et tantôt dans l'art pur. Cependant constater que ces images éveillent en nous, en effet, les émotions voulues n'est pas encore expliquer par quels moyens elles le font. Il reste encore des secrets du symbolisme à approfondir — sans quoi on n'aurait pas précisé une part considérable de la dette de George envers les contemporains français.

On a dit que le poète symboliste représente toujours dans ses images non un objet du monde extérieur en entier mais simplement

1. Art. cit. (*Revue d'Allemagne*).

2. R. M. Meyer. *Ein neuer Dichterkreis* (*Preussische Jahrbücher*, avril 1897, t. 88, p. 41).

3. P. Fort et L. Mandin, *Histoire de la Poésie Française depuis 1850*, p. 107.

4. H. P. A. p. 37.

un aspect de cet objet, de nature à éveiller des émotions. Mais pourquoi ces aspects-là seraient-ils les plus propres à susciter des émotions ? On peut répondre à cette question, dans une certaine mesure, au moins, car lorsqu'on compare les images symbolistes et celles des *Hymnen*, on voit qu'elles ont certaines qualités en commun.

D'abord il faut remarquer que les images dans *Hymnen* se distinguent souvent par la beauté du dessin. On a dit qu'on pourrait parler de l'existence chez George d'un sens de la forme parallèle à son sens des couleurs. «... Da ist nun bei George alles parkartig, teppichartig, stilisiert... Er liebt die gerade, starre, schlanke Linie... Aber mit dieser geraden Linie wechselt die stilvoll geschwungene... so bestätigt sich die Strophe aus dem *Teppich des Lebens* :

Die frühe liebe blieb zum licht, zu holden
Geländen sanftem berg und schlanker pinie
Zur reinen farbe und zur klaren linie
Und zum geflüster aus den gartendolden ¹. »

Cette critique a rapport surtout à *Das Jahr der Seele*, mais elle reste parfaitement juste lorsqu'on l'applique aux *Hymnen*. On y trouve de nombreux exemples de la ligne nette et pure :

Drei ketten eine kupferampel halten
Die unsrer stirnen falben schein verhehlt ²

Schau ! bis hinan zum gipfel
Wo auf rissigem steine
Kleine kiefern wipfeln
Steigt der obstbäume bau... ³

Il y a aussi de gracieuses arabesques : *seidengrüne strähnen, beete wo der büsche blätter sich krümmen, weiher... wo gras und laub und ranken wirr und üppig schwanken...*

Et les *Hymnen* offrent non seulement des lignes telles qu'on pourrait en voir sur des fresques mais encore des paysages en relief et des figures plastiques. Les paysages sont quelquefois fort clairs :

Die grauen buchen sich die hände reichen
Den strand entlang, vom wellendrang beleckt
Dem gelben saattfeld grüne wiesen weichen,
Das landhaus unter gärten sich verdeckt ⁴.

1. Bruno Baumgarten, *Stefan George, eine stilistische Untersuchung* (Preussische Jahrbücher, juin 1907, t. 128, p. 436)..

2. H. P. A., p. 27.

3. Ibid., p. 17.

4. Ibid., p. 30.

ou encore :

Mit stummen zinnen und toten balkonen
Die langen mauerwälle starr dastehn
Heisshauchend wie wirkende opferöfen.
In den höfen umragt von säulengängen
Der versiegten brunnen kunst versagt ¹...

Les figures sont souvent non moins plastiques :

Der dichter dem die vögel angstlos nahen
Träumt einsam in dem weiten schattensaal ²...

Der knabe wohl mit jedem wink vertraut
Verbeugt sich würdig vor dem hospodar... ³

Die braut mit immerstillem kindesbusen
Voll demut aber froh mit ihrem lohn
Empfängt aus seiner hand die erste krone.

(*Ein Angelico*) ⁴.

Il s'agit dans tous ces cas de formes très nettes, immobiles ou presque — assez immobiles, du moins, pour que nous puissions les admirer pleinement au point de vue de la plastique. Mais de telles images ne seraient-elles pas parnassiennes plutôt que symbolistes ? Ne seraient-elles pas hostiles même à l'idéal symboliste, qui consiste non à représenter mais à suggérer ? Gundolf, conscient de la possibilité d'une telle confusion, écrit à propos des *Hymnen* : « Wäre nicht der Ton, so könnte es dekoratives Genügen des « salben-trunknen Prinzen », marmornes Parnassiertum sein ⁵ ». Dans les lignes précédentes il avait signalé « Das ganz gefüllte Bild, das lückenlose Gefüge, die geschlossene Schau bei solch leidenschaftlichem Beben des gehaltenen Tons und solcher Glut des in Bildern verfangenen Lichts... »

La vérité est qu'il devient impossible de qualifier de « parnassien » de telles images — si claires qu'elles soient — du moment où on se demande quel est le but dans lequel le poète s'en sert. On s'aperçoit alors qu'elles ne sont point là dans un but descriptif mais dans un but

1. Ibid., p. 21.

2. Ibid., p. 15.

3. Ibid., p. 27.

4. Ibid., p. 47.

5. Gundolf, *George*, p. 70.

purement suggestif. Si les symbolistes ont quelquefois préféré aux tableaux clairs des esquisses plus vagues, ils n'ont pourtant pas nié aux images du premier genre une puissance de suggestion. En effet, qu'y a-t-il de plus propre à parler directement à nos sens, à nous suggérer des émotions spontanées que la vue de formes harmonieuses ! C'est uniquement par le souci de communiquer des impressions que Richard Hamann explique le goût de George et d'autres modernes pour la plastique :

In der Beschränkung auf einzelne und momentan wirkende Eindrücke, auf das Verweilende, nicht auf Früheres oder Späteres Verweisende, haben wir den Schlüssel für die Hinneigung moderner Literatur zu allem was Bild, Anschauung und Farbe ist. In beschreibender, malender Poesie ist es möglich, im wörtlichen Durcheinander doch mit jeder Wendung einen in sich befriedigten, gesättigten Eindruck zu entwickeln, neue glänzende und farbige Seiten einer Gesamtsituation, eines Gegenstandes zu enthüllen. Wie viel Aussenwelt, Anschauung und Situation enthielten nicht die Gedichte Hofmannsthals, Georges, Schlags, Holz ¹ ?

Mais, si un tableau clair est employé simplement comme une puissance de suggestion, il faut que nous nous bornions à le sentir sans le rapprocher dans notre esprit du déjà vu et du déjà senti. C'est là la pierre d'achoppement que présente la clarté pour les symbolistes français. C'est que, pendant la longue suprématie du Parnasse, la forme était devenue un synonyme pour l'objet matériel. Au contraire, il aurait fallu voir dans la beauté des formes une preuve de plus de la suprématie de l'âme dans l'univers. « L'étude des formes au point de vue de la beauté, dit Camille Mauclair, est en effet suivant Fichte l'étude des formes visibles de Dieu ² ». Cependant, pour avoir trop regardé les formes, les Parnassiens, esprits positivistes, avaient fini par leur donner une existence indépendante. Tout logiquement donc le contour clair devint pour la poésie française un obstacle dans la voie qui menait à l'âme. Au contraire, pour le poète allemand la révélation de la beauté des formes fut une des preuves les plus satisfaisantes de la toute-puissance de l'âme. Loin d'être un danger, elle représenta pour lui un abri précieux contre un péril opposé. Pour n'avoir pas assez contemplé la beauté des formes harmonieuses les poètes allemands n'avaient pas

1. R. Hamann *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, p. 94.

2. C. Mauclair, *L'Art en silence*, 3^e édition., 1901, p. 86.

assez compris combien le rapport est étroit entre la forme et l'âme. Si la poésie française avait perdu de vue l'âme parce qu'elle aimait trop les formes, la poésie allemande l'avait perdue de vue parce qu'elle ne les aimait pas assez.

On ne saurait omettre de citer à ce propos l'avis de George lui-même tel qu'il ressort au cours d'un entretien rapporté par Mockel et qui date de ses premiers temps à Paris : —

Ah ! les belles heures de ces échanges d'idées ! Je lui proposais une formule : « l'art pour la poésie », et il consentait volontiers à l'admettre en principe. Mais il ne la jugeait pas applicable à la littérature *actuelle* en Allemagne.

— Je le reconnais, disait-il, pour vous le danger est que l'art devienne artificiel. Vous avez raison de combattre le Parnasse : il stériliserait votre poésie. Mais nous, nous devons instaurer en Allemagne certaines de ses méthodes, momentanément au moins. C'est un commencement nécessaire. Plus tard, nous pourrions dire comme vous : « l'art pour la poésie », et peut-être serai-je alors le premier à entonner ce chant. Mais il nous faut développer d'abord la plastique du langage ; nous devons créer nos instruments de travail, enseigner aux poètes leur métier d'artisan, — leur rappeler que le mot est musique, leur apprendre qu'il a un contour, un volume, une masse, une couleur, une saveur... Notre rôle, pour l'instant, est de pratiquer « la poésie pour l'art ». La poésie elle-même ne sera pas négligée, et elle ne perdra rien à ce jeu : elle paraîtra plus enivrante et plus belle sous une forme plus noble¹.

Citons aussi le passage clairvoyant où, dans son essai très connu sur le cénacle des *Blätter für die Kunst*, Richard M. Meyer commente ainsi le mélange singulier, chez eux, d'idéaux parnassiens et symbolistes :

Verwandt sind sie der Schule, die zum Wahlspruch machte : « l'art pour l'art » ; und wie die « Parnassiens » streben auch sie nach vollkommener Form... Aber doch ist das andere bedeutsamer. Wie mit der Schule, der « l'art pour l'art » als Parole gilt, so sind Stefan George und Hofmannsthal auch mit der verwandt, die die « Stimmung » als höchstes Ziel setzt : Verlaine, Mallarmé, bei uns etwa Richard Dehmel und (zuweilen) wieder Detlev von Liliencron. Und das modifiziert jene erste Parole. Auch ihnen soll das Kunstwerk vollkommen sein (« impeccable » ist das französische Schlagwort) ; nur aber bestimmen sie die Vollkommenheit nicht nach äusseren festen Regeln (wie Platen und Théodore de Banville), sondern nach der Reinheit der dadurch erweckten Stimmung. Vollkommen ist ein Kunstwerk, das

1. Art. cit. (*Revue d'Allemagne*).

in dem Betrachter ganz ungeteilt und ganz unbedingt einen reinen Eindruck hervorruft ¹.

La position de George devient désormais plus claire. On voit que s'il introduit dans *Hymnen* un fort élément plastique, il en fait un emploi tout subjectif, tout symboliste. On voit aussi que la nature de l'évolution poétique en Allemagne légitime pleinement un tel procédé.

Mais si George se révèle dans *Hymnen* un sculpteur et un peintre, il est sûrement redevable pour ces qualités nouvelles à des maîtres français. C'est qu'il n'existait pas dans l'Allemagne contemporaine un art analogue. Qu'on compare au point de vue de la plastique *Hymnen* avec *die Fibel* ! Ce fut là quelque chose d'éminemment roman qu'il fallait acquérir à force de travail. « Vom nordischen geist bleibt dem deutschen nicht viel zu lernen was er nicht schon besitzt ohne die verzerrungen. vom romanischen jedoch die klarheit weite sonnigkeit ² ». Il est donc naturel qu'on ait parlé de « l'éducation parnassienne » de Stefan George — seulement il est certain que même pour obtenir des qualités parnassiennes ce fut surtout aux symbolistes qu'il s'adressa. Si on a vu dans *Algabal* un reflet du *Salammbo* de Flaubert, s'il est certain que George n'ait pas ignoré les chefs de l'école poétique qui précéda immédiatement le symbolisme — Leconte de Lisle, Théophile Gautier, Heredia — il reste pourtant impossible qu'il ait jamais ressenti des affinités réelles pour les maîtres d'un art qui se voulait extérieur. Mais parmi les symbolistes eux-mêmes n'y avait-il pas plus d'un qui surent employer au service de l'Idée la somptuosité parnassienne ? Là aussi c'est parmi les poètes symbolistes — surtout parmi ceux de la première heure — qu'il faut chercher les modèles de George.

Il convient, à ce point de vue, de faire une place spéciale à Baudelaire. Il y a une analogie singulière entre la situation historique de Baudelaire et celle de George. Si celui-ci est uni à Mallarmé par une même et profonde hostilité envers le matérialisme, n'est-il pas aussi proche de Baudelaire dans sa haine vivace contre un romantisme facile, qui offense l'artiste par la lâcheté de ses formes ? On se rappelle que Baudelaire a reproché à de Musset « son impuissance totale à comprendre le travail par lequel une rêverie devient un objet d'art ³ ». D'ailleurs n'a-t-on pas fait un rapprochement entre

1. R.M. Meyer, art. cit. (*Preussische Jahrbücher*, t. 88, p. 37-38).

2. *Blätter für die Kunst*, III, 2.

3. Cité par A. Thibaudet, *Intérieurs*, p. 15.

lui et ce même de Musset à cause de leur haine commune pour le romantisme. « ...l'un et l'autre, nés d'un romantisme exaspéré, témoignent pareillement d'une réaction contre le romantisme... Souvenez-vous, écrit Baudelaire, du mot profond de Leconte de Lisle : Tous les élégiaques sont des canailles... ¹ ». Et pourtant, malgré son insistance sur le côté formel de la poésie, Baudelaire n'entend nullement par là l'exclusion de l'âme. Au contraire, c'est toujours au service de l'idée qu'il veut perfectionner la forme, et c'est la qualité profondément psychique — qualité maîtresse — de son œuvre qui a amené les symbolistes à voir en lui à la fois un précurseur et un maître.

Le double caractère — classique et symbolique — du génie de Baudelaire se reflète dans les images dont sa poésie est pleine. Ce qu'on remarque tout d'abord c'est leur caractère plastique. « Les autres poètes (les romantiques) décrivent, racontent des tableaux d'après l'idée qu'ils s'en font : Baudelaire les exécute directement d'après ce qu'il voit ². » Souvent il prend un tableau ou une statue comme sujet même de sa poésie — *Les Phares, Don Juan aux Enfers, Le Masque, Une Martyre, Le Squelette laboureur, Danse macabre, Sur le Tasse en prison* etc... Et que ne trouve-t-on de paysages plastiques et de figures statuariques dans les *Fleurs du Mal* ! Cependant, chez Baudelaire, l'image — si plastique qu'elle soit — est toujours mise au service de l'idée. Ce qu'il loue chez son peintre préféré c'est que « ... en un mot, Eugène Delacroix peint surtout l'âme dans ses belles heures ³ ». Et voici dans quels termes explicites il définit le but du « Paysage » : « Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache. C'est dire suffisamment, je pense, que tout paysagiste qui ne sait pas traduire un sentiment par un assemblage de matière végétale ou minérale n'est pas un artiste ⁴. » C'est là un idéal qui est pleinement réalisé dans l'œuvre originale de Baudelaire. Dans les *Fleurs du Mal* la plastique est partout la traduction du sentiment. D'ailleurs, le poète fait très souvent des rapprochements explicites entre les deux :

1. Ibid., p. 17.

2. C. Mauclair, *Charles Baudelaire*, p. 83.

3. C. Baudelaire, *Curiosités Esthétiques*, p. 289.

4. Ibid., p. 325.

... Un Ange, imprudent voyageur
Qu'a tenté l'amour du difforme,
Au fond d'un cauchemar énorme
Se débattant comme un nageur...

... Un navire pris dans le pôle,
Comme en un piège de cristal,
Cherchant par quel détroit fatal
Il est tombé dans cette geôle ;

— Emblèmes nets, tableau parfait
D'une fortune irrémédiable...¹

Quels sont les moyens grâce auxquels Baudelaire a pu réunir dans ses images la forme visible et l'idée ? La concision, d'abord, y est pour beaucoup. Il lui réussit souvent de renfermer dans quelques vers, parfois en un seul, des images si complètes, au point de vue de la plastique, qu'on croit les avoir sur ses propres yeux. C'est là un moyen sûr d'augmenter la puissance de suggestion de ses images, car le tableau qui se révèle tout entier au regard momentané n'est-il pas plus propre que tout autre à parler directement, non tant à l'esprit qu'à l'âme de celui qui le regarde ? Mais une telle concision n'est possible qu'à celui qui sait découvrir et mettre en valeur le détail caractéristique — et c'est là que Baudelaire est sans égal. Il sait trouver comme nul autre le trait qui saisit l'imagination et qui fait image. Pourtant — bien différent en cela de ses héritiers littéraires — il ne s'écarte point de la plastique, et son économie de traits ne fait qu'augmenter la visibilité de ses tableaux. « C'est que cette faculté du trait « caractériste » et de la touche ne l'a jamais dérégulé jusqu'au papillotement de l'impressionnisme pictural ou littéraire, sacrifiant tout à l'effet de surprise séduisante, négligeant le plan et la structure, les valeurs, les volumes, les densités. Baudelaire a été l'homme qui a écrit à Manet : Vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art... Il gardait le sens du plan, de la fermeté stylisée ². »

En ce qui concerne la peinture des figures, Baudelaire s'attache de même à réconcilier la plastique et le sentiment. Il y parvient surtout en montrant des attitudes ou des gestes plutôt que des figures en repos. Par là, tout en se tenant à des formes visibles, il

1. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, p. 242.

2. Mauclair, op. cit., p. 84.

se rapproche de l'idée, car : « L'attitude, le mouvement sont des éléments qui ne s'attachent pas forcément d'une façon durable à tel ou tel objet. On peut facilement isoler de l'image d'un homme qui marche l'idée même de marcher et l'appliquer à un autre être ou même à soi. L'imagination en devient maîtresse. Les mouvements et les attitudes sont des éléments libres qui vont de l'un à l'autre objet et les animent un instant sans s'y lier définitivement. Les yeux de Baudelaire admettent volontiers ces éléments, s'y intéressent même, et les notent avec la finesse et la précision que le poète apporte dans tout ce qui est de nature plus psychologique que matérielle ¹. » Cependant, dans la peinture des figures comme dans celle des paysages, Baudelaire, tout en songeant à l'idée, se garde bien de détruire la forme visible. Il préfère aux mouvements rapides, qui embrouillent nécessairement les contours, les mouvements lents, paresseux ou majestueux, et, pour tout dire, il préfère au geste l'attitude qui en résulte :

Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,
Regardait le sillage et ne daignait rien voir...

Il est hors de doute que ce fut en grande partie en étudiant les *Fleurs du Mal* que George a dû apprendre à la fois l'art de peindre en vers et celui de suggérer l'idée à travers la peinture. C'est de Baudelaire en premier lieu qu'il a dû apprendre l'art d'évoquer avec le minimum de mots des paysages d'une beauté si plastique et si suggestive en même temps. Rappelons-nous des strophes comme celle-ci :

... Sein blick ins blaue grenzenlose schweift

Wo schiffe gleiten mit erhobnen schilden,
Wo andre schlafen wehrlos, froh der bucht,
Und weit wo wolken lichte berge bilden
Er seiner wünsche wunderlande sucht... ²

De même, c'est sûrement de Baudelaire en grande partie que vient cet art de dessiner des figures qui sont comme figées dans des attitudes statuariques, extraordinairement expressives. Que de fois dans *Hymnen* une émotion n'est-elle pas suggérée par une attitude ou

1. R. Vivier, *L'Originalité de Baudelaire*, Bruxelles, 1926. p. 77.

2. H. P. A., p. 30.

bien par un mouvement lent. «... Gefühle und Gedanken (werden) zu Geberden, Winken, Haltung verdichtet und entrückt ¹ ». Voici, par exemple, le désespoir :

Vergebens musst du ja die hände ringen
Nach einem labetrunk aus hoher sfäre... ²

N'est-ce point le même art — quoique moins mûr et moins puissant, sans doute — que celui qui se révèle dans ces vers de Baudelaire :

... Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes
Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié...

Il faut tenir compte, à ce propos, du fait que George avait entrepris, dès ses premiers temps à Paris, une traduction complète des *Fleurs du Mal*. Cette traduction, dont il présenta une première partie à ses amis en 1891, ne fut achevée qu'en 1901. On ne saurait négliger, en considérant ses premiers recueils, le fait de cette préoccupation constante avec les *Fleurs du Mal*.

Cependant en considérant l'éducation de George, au point de vue de la plastique, il faut tenir compte également de ceux d'entre les symbolistes qui ont continué et développé le culte de l'image à la fois plastique et évocatoire. C'est qu'ils sont allés dans cette voie, comme il est naturel, plus loin que le précurseur.

Baudelaire fut sans doute un des principaux initiateurs du célèbre mouvement de la correspondance des arts qui a laissé son empreinte sur toute la poésie moderne. C'est lui plus qu'aucun autre qui a montré les avantages qu'il y aurait pour la poésie de s'appropriier les procédés de la peinture et de la musique. Cette tendance, déjà en germe chez les romantiques, devint chez l'ami de Gautier, le critique des Salons, un procédé très conscient qu'il prôna en ses écrits théoriques autant qu'il le pratiqua dans ses vers. Ne dit-il pas dans son étude sur Delacroix : « C'est, du reste, un des diagnostics de l'état spirituel de notre siècle que les arts aspirent, sinon à se suppléer l'un l'autre, du moins à se prêter réciproquement des formes nouvelles ³. » Cependant, s'il voit dans la plastique la traduction exacte du sentiment, il pose toujours, dans ses vers, les deux termes

1. Gundolf, *George*, p. 69.

2. *H. F. A.*, p. 43.

3. Baudelaire, *L'Art Romantique*, p. 5.

de la comparaison. Au contraire, les symbolistes vont souvent jusqu'à supprimer tout commentaire et à laisser la plastique parler pour elle-même. Son rôle devient donc chez eux encore plus essentiel que chez le précurseur. Cet usage hardi est aussi celui de George. On a vu que dans *Hymnen* le décor est quelquefois seul à traduire un état d'âme et que, lors même que la figure du poète est présente, elle est à tel point passive et muette que paysages et attitudes font tous les frais du poème.

Il ne faut pas voir dans Baudelaire le seul maître de George quant à l'introduction de la plastique. Si son imagerie ferme et puissante a été pour beaucoup dans la formation d'un esprit déjà très enclin à l'amour de la forme (entendue comme qualité spirituelle), nombre de poètes symbolistes plus récents ont dû fortifier l'inspiration ainsi donnée.

Le maître même du symbolisme, Mallarmé — si vénéré par George — fait souvent preuve, dans l'œuvre de sa première manière, d'une faculté picturale prestigieuse. Quoi de plus plastique que les poèmes qui ont paru dans le *Premier Parnasse contemporain* (*Le Guignon*, *Soupir*, *les Fenêtres*, *Brise Marine* seraient surtout à signaler). La même qualité se montre dans les premiers morceaux de prose — *Plainte d'automne*, *Frisson d'hiver*, *la Pipe*. Mais le chef-d'œuvre de Mallarmé à ce point de vue est *Hérodiade*, ce « bûcher somptueux, semé de métaux et de pierreries... dressé à la fois pour l'apothéose et pour les funérailles du Parnasse ¹ ». Ici, comme toujours chez Mallarmé, la splendeur matérielle n'est, du reste, que la parure somptueuse de l'idée. *Hérodiade* n'est pas un poème parnassien, mais le symbole du Parnasse. Avec *l'Après-midi d'un Faune* se révèle le Mallarmé de la seconde manière, celui pour qui une idée n'est belle qu'à mesure qu'elle se libère des entraves de la matière. Cependant même ici surgissent encore quelquefois des images plastiques d'une beauté exceptionnelle. Plus tard « de rares sonnets épars, la *Prose pour des Esseintes*, ramèneront intacte et fidèle la forme originale d'images devant laquelle, peut-être, après son *Faune*, il avait un moment paru hésiter ². »

Chez Mallarmé George pouvait donc trouver l'exemple non seulement d'une poésie hermétique mais aussi d'une poésie merveilleusement plastique. D'ailleurs lui-même a signalé cette qualité

1. Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, p. 155.

2. Ibid.

du génie du maître, appuyant ses remarques par des citations tra-
duites d'*Hérodiade* et de *l'Après-midi d'un Faune* :

...Aber hat der meister nicht auch deutlich greifbare bilder gegeben ?

Die Seiten mit der herbstklage dem winterschauer und der ver-
ehrung für ein trübes heim.. Die biblische wildheit der Herodias die
in verrufenen nächten mit fliegendem haar in den gemächern auf und
ab geht, dann in einem spiegel ihren mattbraunen nackten leib be-
schaut nur mit einigen singenden edelsteinen geschmückt.

.....und ich entblättere
Wie überm bronnen dessen strahl mich aufnimmt
Die bleichen lilien die in mir sind...

.....O Spiegel
Wasser durch leid im rahmen eingefroren
Wie oft und während stunden in verzweiflung
Erschien ich mir in dir ein ferner schatten...

Verkünd dass wenn der laue sommerazur
Für den die frau zuweilen sich enthüllt mich
In meiner sternenkeuschheit zitternd sieht
Ich sterbe...

Oder den Nachmittag des Faunen, voll vom geruche der sommererde
und des sommerwassers, von heissem unbewegtem laub und von wesen
mit ursprünglich schönen lüsten die sich am schwellenden busen einer
allmutter ihre strotzende kraft holen.

Wenn ich der trauben klarheit ausgesogen... lachend
Zum sommerhimmel auf den leeren rappen hebe
Und in die lichten häute blase...

Zu meinen füssen schläferinnen
Allein mit ihren armen sich umschlingen —
Ich raube sie und ohne sie zu lösen fliege
Zu diesem dickicht...

Wild entzücken
Der heilgen nackten bürde die entgleitet
Um meiner lippe brennen zu entfliehn¹!...

On verra que George va traduire *Hérodiade* en entier. Le choix
qu'il a fait parmi les poèmes symbolistes français, lorsqu'il s'agissait
de les traduire dans les *Blätter für die Kunst*, est fort important,

1. *Blätter für die Kunst*, 1893, I, 5.

car, selon son propre aveu, il ne traduisit que les poèmes auxquels il reconnaissait ces qualités-là qu'il désirait surtout introduire dans la poésie allemande contemporaine.

Après Baudelaire et Mallarmé peut-on encore citer Verlaine comme autre chef du symbolisme qui sut réconcilier, par occasion, l'image parnassienne et l'image symboliste ? Ce n'est pas là, sans doute, l'aspect le plus familier de Verlaine et pourtant c'en est un. Naturellement il ne saurait être question ici des tableaux impassibles des *Poèmes saturniens*, sans signification intime, mais que dire des *Fêtes Galantes* ? Ici la formule, ainsi que l'indique Charles Morice, est bien parnassienne. Sans doute, « s'il faut chercher un inspirateur, c'est Banville cette fois, plutôt que Leconte de Lisle ¹ » mais les tableaux des *Fêtes Galantes*, si fins et si délicats qu'ils soient, n'en sont pas moins, le plus souvent, d'une grande pureté de dessin. Qu'on pense à des poèmes comme *L'Allée*. Ce décor de marbres et de bassins, ce monde élégant avec leurs « courtes vestes de soie » et leurs « longues robes à queues » sont tout faits pour séduire une imagination éprise de beauté plastique. Cependant on sent bien que le point de départ de chaque poème est une émotion toute personnelle. — George devait traduire dans les *Blätter für die Kunst* quelques-uns des poèmes les plus plastiques des *Fêtes Galantes*.

Baudelaire, Mallarmé et Verlaine ont pu tous fournir l'exemple, par certains côtés de leur talent, d'un art parnassien par l'apparence, mais symboliste par l'intention. Mais il y en avait aussi plus d'un entre les jeunes symbolistes qui se distinguaient par une dualité analogue. Il faut nommer surtout Henri de Régnier. Déjà dans ses premiers vers il avait montré une faculté plastique d'une richesse extraordinaire. « M. de Régnier, dit Remy de Gourmont, est le poète riche par excellence — riche d'images ² ! » Mais à la beauté plastique de ces images s'alliait de plus en plus une ample puissance de suggestion. « Il les vivifie en les chargeant d'états d'âme... ³ », de sorte qu'il offre « une remarquable synthèse des deux visions (périphérique et centrale), un parfait équilibre d'attitudes contraires ⁴. » On verra que de Régnier est parmi les poètes français que George a tenu à présenter à ses lecteurs dans la première série des *Blätter für die Kunst*.

1. P. Fort et L. Mandin, op. cit., p. 107.

2. R. de Gourmont, *Le Livre des Masques*, p. 42.

3. T. de Visan, op. cit., p. 65.

4. Ibid., p. 60.

Après de Régnier, il faut encore faire mention de Jean Moréas, car lui aussi réunit dans ses premiers recueils, les *Syrtes* (1884) et les *Cantilènes* (1886), la beauté extérieure chère au Parnasse avec celle, plus idéale, indispensable au symbolisme. Au moment de la publication de *Hymnen* il élaborait déjà une formule nouvelle — celle de l'école romane — mais dans les *Syrtes* et les *Cantilènes* il s'agissait bien du symbolisme, d'un symbolisme très proche de Baudelaire, de Verlaine et de Mallarmé. On y trouve toute une série de tableaux aux contours souvent très nets, aux couleurs éclatantes. Si chargés d'états d'âme qu'ils soient parfois, ils se distinguent, dans la majorité des cas, par une netteté et une pureté qui révèlent bien le classique, soucieux d'ordre, de forme et d'harmonie. Il semble tout naturel de trouver dans la première série des *Blätter für die Kunst* après des vers de Mallarmé, de Verlaine et d'Henri de Régnier des vers de Jean Moréas.

Il fallait insister sur cette question parce que le goût de la plastique est une qualité maîtresse chez George. Si elle se montre pleinement pour la première fois dans *Hymnen* (car les tableaux dans *Legenden*, quoique plastiques, l'étaient beaucoup moins), elle persiste et se développe dans tous les recueils ultérieurs. On le verra par la suite, et on verra aussi à quel point l'amour des arts plastiques se manifeste dans les *Blätter für die Kunst*. Il fallait donc montrer que cette caractéristique, loin d'être superficielle, puisait ses sources profondes dans la tendance innée de George vers la forme. Il fallait montrer également que son épanouissement dans *Hymnen* se fit sous l'influence directe des plus grands d'entre les symbolistes français, qui avaient su effectuer la synthèse parfaite du classicisme et du romantisme.

3. — L'ÉVOCATION PURE.

Cependant si les images dans *Hymnen* sont souvent claires elles ne le sont point toujours. A côté de celles qu'on voit il y en a d'autres qu'on devine, qui sont senties plutôt que vues. Il y en a assez de ces dernières pour dissiper à tout jamais l'illusion que *Hymnen* serait un recueil parnassien — même chez un lecteur qui ne saurait discerner l'intention purement symbolique des tableaux plastiques. Quelle vision nette pourrait-on dégager, par exemple, des vers suivants :

Dein auge blau, ein türkis, leuchtet lange
 Zu reich dem Einen, ich verharre bange.
 Den kiesel tröstet deines kleides saum.
 Kaum tröstet mich ein traum.

(*Nachthymne*) ¹.

L'intention de vers tels que ceux-ci — et on pourrait facilement les multiplier — est évidente. Impossible de s'imaginer ici, au moins, qu'il s'agit de « l'art pour l'art ». De telles images s'adressent directement à l'âme — elles veulent être senties. Et pourtant il ne faut pas voir une inconsistance dans le fait de les avoir introduites dans le même recueil que celles d'allure parnassienne. On a vu que, si George introduisait souvent dans ses poèmes des formes extérieures, il le faisait parce qu'il y voyait surtout une manifestation de l'âme. C'est dire qu'il croyait comme tout symboliste que l'âme, supérieure à la matière, porte en elle-même la norme de toute chose. Mais n'est-ce pas dire qu'elle est elle-même en essence la forme parfaite et qu'elle peut donc se dispenser sans crainte, lorsqu'elle le désire, de se manifester par le médium des formes plastiques ? Il y a des émotions si fugitives, si délicates, si indéfinissables qu'aucun de ces tableaux nets — si propres à l'expression de passions plus intenses, en rapports plus directs avec la nature extérieure — ne saurait les suggérer. Seules des images aussi vagues et aussi immatérielles que possible peuvent convenir ici. George ne retient les « magnifiques tableaux », « étonnants vitraux » et « splendides orfèvreries » du Parnasse que tant qu'ils reflètent réellement son état d'âme, et dès qu'il s'agit d'émotions plus fugitives, plus mystérieuses ou plus idéales il abandonne sans inconsistance aucune la clarté parnassienne pour le clair obscur symboliste.

N'oublions pas que même dans cet art de pure évocation il s'agit toujours de forme, et que cette sorte de forme fut presque aussi étrangère que l'autre dans la poésie allemande contemporaine. Les poètes allemands qui ne s'apercevaient pas que le monde extérieur est un chaos, si on en élimine toute forme harmonieuse, ne s'apercevaient pas non plus que, dans la vie intérieure, il faut également le sentiment de la forme. Dans notre vie intérieure, non moins que dans nos relations avec le monde extérieur, il faut subir la loi des forces divines qui sont en nous ; il faut imposer à nos pensées et à nos rêves la forme que ne nous dicte ni notre in-

1. *H. P. A.*, p. 32.

telligence ni notre fantaisie, mais notre moi le plus intime. Cette dernière vérité avait été retenue par les symbolistes français lorsqu'ils abjurèrent l'amour des formes extérieures. Ce furent des romantiques, mais des romantiques qui avaient été à l'école de la science positiviste et qui en avaient retenu cette vérité profonde, que l'âme n'est à chercher ni dans la fantaisie sans règle ni dans l'intelligence analytique, mais dans la conscience immédiate. George se montrait donc un innovateur non moins hardi dans ses strophes voilées qu'il ne s'était montré dans ses strophes plastiques.

Il a pu paraître, à première vue, quelque peu étonnant que ce soient les symbolistes français qui ont donné à George l'exemple d'un usage prestigieux de la plastique en poésie. S'agit-il, au contraire, d'images voilées, évocatoires, c'est à eux qu'on songe tout d'abord. Baudelaire, à l'occasion, mais surtout Verlaine et Mallarmé — et combien de jeunes poètes à leur suite — ont perfectionné cet art d'évocation et de songe, qu'annonçaient déjà, du reste, les toiles des peintres impressionnistes. C'est l'art qui a été défini une fois pour toutes par Mallarmé lorsqu'il écrit :

Décadente, Mystique, les Écoles se déclarant ou étiquetées en hâte par notre presse d'information, adoptent, comme rencontre, le point d'un Idéalisme qui (pareillement aux fugues, aux sonates) refuse les matériaux naturels et, comme brutale, une pensée directe les ordonnant : pour ne garder de rien que la suggestion... Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu'elle régit les chefs-d'œuvre, d'inclore au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage : non le bois intrinsèque et dense des arbres. Quelques jets de l'intime orgueil véridiquement trompetés éveillent l'architecture du palais, le seul habitable ; hors de toute pierre, sur quoi les pages se refermeraient mal¹.

Mais où trouver des images poétiques qui soient à tel point immatérielles qu'elles refusent les « matériaux naturels » pour « ne garder de rien que la suggestion ? » Il faut tenir compte des moyens grâce auxquels les symbolistes ont réalisé cet idéal, car ici aussi George doit à leur technique autant qu'à leur esthétique. C'est qu'ils ont su trouver — par instinct plutôt qu'à la suite de recherches — des images dont la nature même est d'effacer toute forme visible, pour n'en garder que de vagues indices.

Telles sont, par excellence, les images en mouvement. Au con-

1. Mallarmé, *Crise de Vers, Divagations*, Fasquelle. p. 245.

traire des Parnassiens qui aimaient surtout les poses statiques — la forme dans l'espace — les symbolistes ont aimé le geste — la forme dans le temps : « Des contemporains lui ont apporté (à la poésie nouvelle) avec la musique toute la fonction de temps qui la caractérise ; les poses trop raides se sont peu à peu animées, il y a eu des gestes et, à ce changement, la Poésie n'a point déchu, car elle s'est emparé de son propre bien. Il fallait même qu'il en fut ainsi ; devenue plus subjective après la bataille contre le Parnasse, elle devait retrouver le geste avec le rythme. Elle réaliserait à ce point de vue son idéal si, sans délaisser non plus la noble station, elle créait l'harmonie des mouvements ¹. »

A cet égard, comme à tant d'autres, c'est Baudelaire qui a donné l'exemple. S'il a préféré l'attitude au geste il s'est plu néanmoins, dans des poèmes comme *le Serpent qui danse*, *Avec ses vêtements ondonants et nacrés*, à rendre des mouvements. Ce sont là, dit Maucclair, « des fluidités et des inflexions ornementales presque whistlériennes ². » Cependant il n'est jamais allé jusqu'au « papillotement » de l'impressionnisme, et le rôle du mouvement reste chez lui, après tout, restreint. Au contraire, chez Mallarmé, il devient capital, au moins dans les poésies de la seconde manière. Là, au lieu de la fermeté de dessin parnassienne, on trouve une imagerie flottante et indécise qui semble toujours en train de s'enfuir. « Ce qui domine chez Mallarmé ce ne sont ni les images auditives ni visuelles ni tactiles mais les images motrices... Toute image plastique, saisie et arrêtée, se libère par une fuite, comme les deux nymphes qu'enlace le Faune de l'Après-midi. Et l'Après-midi d'un Faune offre le type le plus trappant de cette mobilité d'images qui sous la même phrase incessamment l'une dans l'autre défont, se fondent ³. » Mallarmé ne s'occupe plus, dans de telles images, de contours visibles — il ne veut communiquer au lecteur que la sensation même du mouvement. Il en va souvent de même pour Verlaine. Déjà dans *les Fêtes Galantes* il y a des étoiles qui tremblotent, de molles ombres bleues qui tourbillonnent, des costumes clairs qui « vont flottant légers, avec... des mouvements d'ailes ». Dans *Romances sans Paroles* tout devient mouvement en même temps que tout devient musique — et le goût des images mobiles sera désormais un des traits marquants du style de Verlaine.

1. A. Mockel, *Propos de littérature*, Paris, 1894. p. 60.

2. C. Maucclair, *Charles Baudelaire*, p. 83.

3. Thibaudet, op. cit., p. 150.

A la suite des maîtres, toute la jeune génération de poètes a découvert le charme suggestif des images en mouvement. Ils ont aimé d'une part le geste rapide et d'autre part tout ce qui tremblote, chatoie et miroite, tout ce qui flotte indécis dans un brouillard léger. Même Henri de Régnier, maître de la pose statique, ne s'y est point tenu invariablement «... il a respiré aussi l'air des temps nouveaux. Quelques-uns de ses poèmes sont remarquables par des mouvements divers¹. », écrit Mockel, et cite en preuve un passage des *Poèmes anciens et romanesques*. Jean Moréas également introduit quelquefois, notamment dans les *Cantilènes*, le geste rapide, l'image vague et flottante. Mais plus qu'à de Régnier ou à Moréas c'est à Vielé-Griffin qu'on songe ici — autre poète que George devait traduire dans les *Blätter für die Kunst* et qu'il connaissait personnellement par l'intermédiaire de René Ghil. Il est, plus que les autres, l'amateurl des mouvements. « Il y a, chez l'auteur des *Cygnés*, des lignes un instant arrêtées en silhouette radieuse, bientôt fondues. Mais, quoique ses vers ne développent pas toujours une action et qu'ils se complaisent parfois en des états d'âme prolongés, on y découvrirait malaisément, du moins dans les livres les plus récents qui sont aussi les plus personnels, quelques définitives et marmoréennes statues...². »

Si l'on considère maintenant les passages dans *Hymnen* où l'image nette et immobile fait place aux images plus vagues, on verra qu'il s'agit souvent de mouvements. Voici l'image qui tremble et qui miroite :

Siehst du im takt des strauches laub schon zittern
Und auf der glatten fluten dunkelglanz
Die dünne nebelmauer sich zersplittern ?...³

Voici le mouvement fluide :

Und fließt dein leib dahin wie blütenschnee...⁴

Ailleurs le mouvement s'accélère encore, devient un tourbillonnement :

1. Mockel, op. cit., p. 63.

2. Mockel, ibid., p. 62.

3. H. P. A. p. 13.

4. Ibid., p. 35.

Graue blätter wirbeln nach den grüften ¹.

Wirf neue körner auf die opferschale !
Dass blonder wirbel unsern sinnen male
Die Wissensvolle müd und wunderbar ².

Mais les poèmes du mouvement, par excellence, sont *Einladung* et *Hochsommer*. Citons, dans le premier, ces vers :

Erklimmen im lauf wir den hügel !
Folge doch — höhnische rufe
Bis ich am ziele mich zeige —
Nun wieder abwärts ans ufer
Schnell ! florprangende zweige
Leihen uns weisse flügel.

Rasten wir ! nur eine weile !
Feucht ist das gras noch, in eile
Weiter arm in arm !... ³

Citons dans *Hochsommer* :

Unter prangenden platanen
Wiegen sich die stolzen Schönen...

Ferner tritt, es nahen reiter,
Leises traben, langsam weiter...

Auf dem wasser ruderklirren
Gondel die vorüberfuhr... ⁴

Ici il n'y a plus rien de parnassien, même en apparence ; on songe plutôt aux images le plus flou de Verlaine. Mais il faut remarquer que chez George il s'agit le plus souvent de mouvements harmonieux, en cadence :

Siehst du im takt des' strauches laub schon zittern...

Dann rauschen alle stauden in akkorden...

Il reste toujours fidèle à la mesure, à l'harmonie. On pourrait

1. Ibid., p. 48.

2. Ibid., p. 26.

3. Ibid., p. 18.

4. Ibid., p. 30.

dire de lui ce qu'on a dit d'Henri de Régnier : « Quelques-uns de ses poèmes sont remarquables par des mouvements divers qui restent cependant inséparables de l'harmonie ¹. »

Ce n'est pourtant pas épuiser les moyens de suggestion non plastiques que de signaler le rôle du mouvement. A l'égal des images en mouvement les symbolistes ont aimé, comme les peintres impressionnistes, les aspects voilés de la nature — tels les paysages nocturnes ou embrumés — dont le caractère est d'effacer tout contour distinct. Ils ont aimé aussi, à plus forte raison, les images auditives, où, évidemment, le dernier reste de forme visible disparaît. Du reste, les images motrices étaient déjà tout près des images auditives.

On trouve dans *Hymnen* plus d'un exemple de ces deux dernières sortes d'évocation. Mais il importe de noter que ce ne sont là que des cas particuliers d'un phénomène plus général. Dans les scènes nocturnes ou embrumées il s'agit, en dernière analyse, d'effets de lumière, de couleurs ou de nuances. De même, dans les images auditives, il s'agit évidemment en premier lieu de sons. Mais l'emploi des sons et des couleurs ne se confine pas, dans *Hymnen*, aux poèmes de pure évocation, s'il s'y pose de la façon la plus absolue. On le trouve aussi associé aux images plastiques. Il s'ensuit qu'au lieu de ne considérer que des cas spéciaux il faut envisager la question dans son ensemble. Il faut examiner d'une façon générale la place qu'occupent dans *Hymnen* les images sensorielles.

4. — LES IMAGES SENSORIELLES.

Les couleurs sont dans *Hymnen* d'une importance capitale. Déjà les vers liminaires indiquent cette qualité :

... All unsres volkes neuen söhnen hold.
Spielt durch ein jahr der traum in blau und gold.

Ces poèmes nous offrent toute une gamme de couleurs depuis les plus vives jusqu'aux plus pâles, et, aux deux extrêmes de cette gamme, une lumineuse clarté dans laquelle toutes les couleurs se fondent et une obscurité crépusculaire dans laquelle toutes les couleurs se noient.

Dans quelques poèmes les couleurs claires prédominent. Dans *Im Park* il y a des rubis et des perles étincelants, des gazons verts

1. Mockel, op. cit., p. 63.

et, par un savant effet de contraste, des tâches d'ombre qui ne font que rendre plus visible toute cette clarté ensoleillée :

Der dichter dem die vögel angstlos nahen
Träumt einsam in dem weiten schattensaal...

Dans *Einladung* c'est le blanc qui domine, ou plutôt c'est une clarté blanchâtre — éclat neigeux des villas et des arbres fleuris, éclat cristallin des rayons du soleil printanier et des ruisseaux clairs. *Von einer Begegnung* donne de même une impression de clarté rehaussée d'ombre :

Nun rufen lange schatten mildre gluten...

Il est question ici aussi de blancheur, mais d'une blancheur moins éclatante, plus ivoirine, — « weisser wange weisser schläfe sammt. » *Ein Hingang* est une symphonie de couleurs tendres — gris des hêtres, vert des prés, jaune des moissons, bleu du ciel et blancheur lumineuse des nuages. Dans *Rückblick*, à travers le voile que tissent le temps et la distance, resplendit encore la clarté des jours d'été :

O schiffe, stolzer schwäne schaugepräng das farben mir bescherte...

Dans les poèmes exotiques les couleurs deviennent plus chaudes, la lumière plus intense. Dans *Nachmittag* la lumière est si vive qu'on croit voir l'air qui danse dans la chaleur. Le premier des *Neuländische Liebesmahle* est comme noyé dans une buée lumineuse, dorée. Dans le deuxième, quel éclat magnifique dans le premier vers :

Den blauen atlas in dem lagerzelt
Bedecken goldne mond- und sternenzüge,
Auf einen sockel sind am saum gestellt
Die malachit- und alabasterkrüge¹.

Quelle lumière ambrée dans le vers suivant !

Drei ketten eine kupferampel halten
Die unser stirnen falben schein verhehlt...

Strand offre d'abord des nuances tendres et pâles — un ciel nordique aux couleurs chastes, des étangs verts, des landes où règne un cré-

1. H. P. A., p. 27.

puscule perpétuel ; puis aux couleurs ternes du nord succèdent les couleurs éclatantes du sud, aux frêles fleurs sauvages l'incarnat d'étranges corolles,

Après les couleurs claires, après les couleurs chaudes, ce sont, dans les poèmes plus visionnaires et plus mystérieux, des clartés opalines et des ombres grises. Dans *Weihe* rien que des nuances — un pâle clair de lune et l'éclat d'ébène des eaux nocturnes ; dans *Nachthymne* un crépuscule violet :

Dein auge blau, ein türkis, leuchtet lange...

dans *Auf der Terrasse* et *Gespräch* des éclats soudains, inattendus — *himmelgrünem glase, schwerem purpur* ; enfin dans *Die Gärten schliessen* des tons opaques et gris.

Les poèmes *Verwandlungen*, *Der Infant* et *Ein Angelico* se distinguent, même parmi les autres, par l'emploi magistral des effets de lumière et d'ombre et par la richesse prodigue des couleurs. Dans *Verwandlungen* chaque strophe est colorée autrement. Dans la première les couleurs sont tendres — or et gris de perle, dans la deuxième elles sont claires — argent et vert pâle, dans la troisième, il y a des noirceurs de nuit d'orage et des lueurs d'incendie. Dans *Ein Angelico* les couleurs sont à tel point essentielles qu'elles revêtent une existence indépendante :

Er nahm das gold von heiligen pokalen,
Zu hellem haar das reife weizenstroh,
Das rosa kindern die mit schiefer malen,
Der wäscherin am bach den indigo ¹.

Enfin quelle merveille au point de vue du coloris que ces vers de *Der Infant* :

Bei schild und degen unter fahlem friese
Mit weissem antlitz lächelt der infant
In dunklem goldumgürtetem oval...
Wenn vor dem mond die glasgranaten blühn
Dass eine lichte elfenmaid ihn hole.
Er folgen dürfe oft in flug und fall
Mit ihr dem treubewahrten seidenball
Der rosenfarben und olivengrün
Noch schimmert auf der eichenen konsole ².

1. Ibid., p. 47.

2. Ibid., p. 46.

Il est donc évident que les couleurs sont, dans *Hymnen*, d'une importance fort grande. Mais pourquoi leur accorder une telle place dans l'ensemble du recueil ? Il sera bon de citer ici un passage dans l'essai où Bruno Baumgarten a analysé le style de George :

... Dinge sind in der Sprache nur durch Begriffe darzustellen ; jedes Wort bezeichnet ja zunächst etwas Allgemeines, hat den poesiefeindlichen Charakter der Abstraktion an sich. Schiller sagt darüber in Briefen an Körner geistreiche Worte wie schwer es sei, aus diesem spröden Gestein der Allgemeinheiten die besondere Gestalt zu modeln, die dem Dichter vorschwebt. Wenn darüber selbst der grosse Ideendichter klagt, wie viel schwerer würde solche Klage im Munde eines impressionistischen Dichters wiegen ! Freilich werden ja Begriffe immer mit Hilfe von Anschauungen vorgestellt. Ich kann den Begriff Blume nur so denken dass ich mir eine möglichst wenig, aber doch irgendwie bestimmte Blume vorstelle. Aber diese mir gewohnte Art der Vorstellung kann von der des Dichters himmelweit verschieden sein, und wieviel andere Worte gehörten dann erst dazu, um die bestimmte Anschauung zu erreichen, die er wollte... Und wie leicht kann durch eine verfehltte Anschauung die Stimmung, das innere Erlebnis, worauf es letzthin ankam, zerstört werden !

Nun sind aber gegenständliche Vorstellungen, weil komplizierter, leichter durch das Wort zu verfehlen als die Bezeichnung der blossen Sinneseindrücke. Zumal, wenn die Nuancen so liebevoll bezeichnet werden, sind da in der Auffassung nur noch leise Gradunterschiede möglich. Ausserdem sind sie keine Abstraktionen sondern wirken unmittelbar. So lässt sich Stimmung wecken und halten ¹.

Quel auxiliaire plus précieux, en effet, que les données immédiates de nos sens pour le poète impressionniste qui veut s'adresser non à l'esprit mais à la conscience immédiate ? On voit tout de suite que dans une telle poésie les couleurs — comme les données des autres sens, d'ailleurs — auront nécessairement une valeur très supérieure à celle qu'on leur accorde habituellement. Elles auront, pour tout dire, une valeur à elles, indépendante de celle des objets auxquels elles appartiennent. « Die Farbe spielt bei diesem Dichter (George) darum solche Rolle, weil sie in ihrem jeweiligen besonderen Ton ihm Erlebnis ist, ein Stück seines Seelenlebens, nicht Stück eines äusseren Objektes ². » N'a-t-on pas vu, dans *Ein Angelico*, les couleurs revêtir une existence indépendante — et qui saurait affirmer que dans un poème comme *Verwandlungen* leur rôle soit

1. Bruno Baumgarten, article cité (*Preussische Jahrbücher*, t. 128, p. 440).

2. Ibid., p. 434.

inférieur à celui des formes ? On a plutôt la sensation, là, comme parfois ailleurs, que le paysage est là simplement comme prétexte au jeu des couleurs. — N'oublions pas qu'ici, comme toujours, il s'agit non seulement d'impressionnisme mais aussi de symbolisme. Si le poète accorde aux données de nos sens une telle importance, c'est uniquement parce qu'à l'action des sens se mêle l'action de l'âme. Le symboliste ne subit pas simplement la vue des couleurs, il y trouve instinctivement des correspondances avec son état d'âme et établit ainsi toute une gamme symbolique où chaque nuance correspond à une émotion. Il est bien évident dans *Hymnen* qu'il existe des correspondances intimes entre le coloris de chaque poème et l'état d'âme qui s'y exprime. — Remarquons, à ce propos, l'usage dans *Hymnen* de nuances quelquefois très pâles. « Man wird immer in impressionistischen Zeiten eine Vorliebe für blasse und verhaltene Farben finden...¹ » De telles couleurs n'existeraient guère pour un art matérialiste. Seule, la poésie symboliste pouvait leur accorder une place importante parce que pour elle la couleur est surtout une puissance de suggestion, et à cet égard seulement les nuances les plus délicates sont capables d'une action aussi profonde, si elle est moins violente, que les tons les plus vifs.

On voit que la conception du rôle de la couleur qui se manifeste dans *Hymnen* est une conception très spéciale, qui présuppose toute une esthétique. Complètement étrangère à la littérature allemande de l'époque, n'est-elle pas au contraire celle même des symbolistes français ? On ne saurait parler du symbolisme des couleurs dans *Hymnen* sans noter en même temps que c'est là un procédé esthétique qui a été une des découvertes et une des gloires du symbolisme français.

La puissance de suggestion renfermée par les couleurs n'est pas une découverte d'hier. Au contraire, elle est vieille comme la langue elle-même. Nous la reconnaissons de façon tacite dans maint usage de la vie sociale et de façon explicite dans mainte phrase du langage courant. De même, la poésie romantique a, de tout temps, fait un emploi suggestif des couleurs. En France la tendance était déjà fortement accusée, longtemps avant 1890, dans l'œuvre des grands romantiques, surtout Victor Hugo. Mais il s'agissait encore d'une tendance en germe, intuitive et comme inconsciente. Il apparte-

1. Richard Hamann, op. cit., p. 37.

nait à Baudelaire de l'élever le premier au rang d'un procédé très conscient et d'une importance majeure.

On a déjà constaté la part capitale qui revient à Baudelaire dans le mouvement de la « Correspondance des arts ». Il n'est donc pas surprenant que ce soit lui qui ait démontré le premier, en théorie aussi bien qu'en pratique, que l'émotion peut se traduire par la couleur. Avant lui, Sainte-Beuve, dans ses *Rayons jaunes*, Gautier dans sa *Symphonie en blanc majeur* s'étaient déjà essayés à une poésie où la couleur servît à la fois de thème central et de fil conducteur. Cependant le rapprochement entre la couleur et l'idée résultait surtout chez Sainte-Beuve d'un effort intellectuel et chez Gautier d'un procédé de l'imagination visuelle. Au contraire, Baudelaire nous présente le fait du symbolisme des couleurs comme quelque chose de tout naturel, de tout spontané : « ... ce qui serait vraiment surprenant c'est que le son *ne pût pas* suggérer la couleur, que les couleurs *ne pussent pas* donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire les idées ; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité ¹. » C'est ainsi qu'il s'exprime dans son essai *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* et il cite ensuite son propre sonnet des *Correspondances* qui a été le point de départ de toute une littérature. Du reste, pour lui la puissance de suggestion des couleurs est nettement comparable, à elle seule, à celle de la plastique : « ... vu à une distance trop grande pour analyser ou même comprendre le sujet, un tableau de Delacroix a déjà produit sur l'âme une impression riche, heureuse ou mélancolique. On dirait que cette peinture, comme les sorciers et les magnétiseurs, projette sa pensée à distance. Ce singulier phénomène tient à la puissance du coloriste, à l'accord parfait des tons et à l'harmonie (préétablie dans le cerveau du peintre) entre la couleur et le sujet. Il semble que cette couleur, qu'on me pardonne ces subterfuges de langage pour exprimer des idées fort délicates, pense par elle-même, indépendamment des objets qu'elle habille ². »

Les *Fleurs du Mal* abondent en exemples de la puissance de suggestion des couleurs. Les images qui figurent le réveil de l'âme sont baignées d'une clarté d'aube « blanche et vermeille » ; le souvenir

1. Baudelaire, *L'Art Romantique*, p. 215.

2. Baudelaire, *Curiosités Esthétiques*, p. 241.

d'une femme belle mais insensible suggère l'éclat froid des métaux et des pierreries ; le sentiment du spleen évoque une vision de lumières blafardes, de mers de brouillards. Le même trait se montre en maint vers isolé :

Vous êtes un beau ciel d'automne clair et rose..

... décor semblable à l'âme de l'acteur
Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace.

D'ailleurs, pour Baudelaire la couleur, bien qu'elle ait une valeur propre de suggestion, ne perd rien à s'unir à la ligne. « Exalter la ligne au détriment de la couleur ou la couleur aux dépens de la ligne, sans doute c'est un point de vue, mais ce n'est ni très-large ni très-juste... Vous ignorez à quelle dose la nature a mêlé dans chaque esprit le goût de la ligne et le goût de la couleur, et par quels mystérieux procédés elle opère cette fusion, dont le résultat est un tableau ¹ ». -- En ce qui concerne la couleur seule il se soucie non seulement du choix des couleurs mais aussi d'effets de contraste, pour tout dire d'harmonie. Ne dit-il pas lui-même dans son *Salon de 1846* : « L'harmonie est la base de la théorie de la couleur ² », et Maclair dit de lui : « Très différent des romantiques, Baudelaire est le premier poète français qui ait cherché — et réussi — à transposer dans l'art de la description et de l'évocation verbale les procédés picturaux eux-mêmes, dont le primordial est le sens des valeurs ³ ».

Il est à remarquer que dans *Hymnen* l'usage absolu de la couleur ou de la nuance est rare. Le plus souvent, la couleur s'allie à la ligne, et une telle combinaison est heureuse et légitime puisque pour ce poète toutes les deux sont des puissances de suggestion. Et, encore comme Baudelaire, George se préoccupe non seulement du choix des couleurs mais aussi de leur gradation. Or, si le choix des couleurs dépend du tempérament de l'artiste, leur gradation est une affaire d'harmonie, donc de rapports fixes, de mesure. « Pour la « couleur » même, l'élément le plus objectif doit être évidemment cherché dans la proportion des valeurs lumineuses, dans l'harmonie aérienne des plans, car cette harmonie, cette proportion dérivent des rapports

1. Baudelaire, *Curiosités Esthétiques*, p. 82.

2. Ibid., p. 92.

3. Maclair, *Charles Baudelaire*, p. 74.

constants de la lumière et ne sont point régies par l'artiste. Au contraire, le *coloris* suit davantage notre instinct, il se modifie au gré d'un sentiment individuel... les rapports de « valeurs », de tons lumineux, sont *fixes*, au lieu que le *coloris* nous apparaît *variable*... ¹» On comprend à présent pourquoi en décrivant la coloration des *Hymnen* on a dû tant parler de nuances et d'effets de lumière. Admirons ici aussi la façon dont George, comme Baudelaire, a su réunir une fidélité absolue à son état d'âme momentané avec une fidélité non moins complète aux lois de l'harmonie, qui est pour lui non point quelque chose d'extérieur et d'impersonnel mais une impulsion fondamentale de son âme.

A la suite du grand précurseur toute la génération symboliste s'est plu à faire un emploi esthétique de la puissance de suggestion des couleurs. D'une part, c'était là une nouveauté faite pour plaire à une génération avide du nouveau ; d'autre part, ce n'était point une simple fantaisie mais plutôt une profonde vérité, reposant sur le fait du caractère symbolique de l'univers, pierre fondamentale de la doctrine symboliste. De telles qualités suffirent pour établir solidement le symbolisme des couleurs. Le héros d'*A Rebours* — et n'oublions pas que les symbolistes accueillirent résolument le Des Esseintes artiste ² — réfléchit longuement sur les correspondances entre les couleurs et le tempérament de chacun. La même année un philosophe, Guyau, reconnaît la puissance de suggestion des couleurs. Les symbolistes ont fait de cette puissance de suggestion un usage varié. Quelquefois ils ont pris la couleur comme épithète pour préciser un sentiment, ou bien ils l'ont employée seule, sans l'attacher à un objet quelconque. C'était, décidément, l'usage le plus neuf et le plus frappant. « Remplacer l'adjectif banal et abstrait par un adjectif de couleur, c'était une trouvaille, et ils en usèrent jusqu'à la satiété ³ ». On en trouve des exemples caractéristiques chez Rimbaud mais « l'œuvre type où ce procédé artistique règne en maître » c'est *Séries Chaudes* de Maeterlinck, recueil publié en 1889, *Hymnen* n'en offre qu'un seul exemple — pourtant significatif :

.....aus dem abendrote
Getauschter blicke las ich meine trauer ⁴...

1. Mockel, *Propos de littérature*, p. 51, 52.

2. C. Maucclair, *L'Art en silence*, 3^e éd. 1901, p. 179.

3. M. A. Chaix, *La Correspondance des Arts*, Thèse, Paris, 1919, p. 114.

4. H. P. A., p. 41.

— Mais peut-être est-ce là un usage un peu superficiel. Dans la nature la couleur ne s'offre pas seule. Si elle nous parle « comme une voix profonde et vibrante », elle s'unit, en le faisant, au chœur universel des lignes, des sons et des parfums. Plus exquis et plus touchants que les vers symbolistes où la couleur s'offre seule sont ceux-là — nombreux aussi — où elle concourt avec les données des autres sens pour produire le charme suggestif d'un décor emblématique.

La couleur est pour beaucoup dans la poésie de Mallarmé. Il la voit quelquefois seule. Ainsi son Faune dira des nymphes dans l'Après-midi :

Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.

Il emploie souvent l'adjectif de couleur : blancs sanglots, blanc souci, frisson blanc, blanc conflit, fauve agonie, heure fauve, solitude bleue... On voit déjà dans ce choix d'épithètes sa prédilection pour le blanc. C'est à cette couleur qu'il demande souvent une partie du charme de ses images parce que c'est avec elle qu'il ressent l'affinité la plus profonde. « La couleur préférée de Mallarmé, celle qui sans cesse revient dans ses images — lys, cygnes, neiges, glaces — c'est le blanc, à la fois synthèse, pour l'œil, des couleurs, et, pour le peintre, leur absence. Sans doute il goûte dans le blanc cette figure de l'Absence qui plane sur toute sa poésie, ce symbole de la couleur qui se tait, de la virtualité frémissante, du silence posé¹ ». Mais il y a aussi, chez lui, « l'azur séraphique », le pourpre des fastes, et le miraculeux fond d'or, constellé de gemmes, d'*Hérodiade*.

Dans la poésie de Verlaine, la couleur aide souvent à suggérer un état d'âme — à condition, toutefois, d'entendre par couleur surtout les nuances les plus tendres et les plus pâles. Après le coloris peu personnel des *Poèmes saturniens* il y a déjà dans les *Fêtes galantes* de « molles ombres bleues » qui

Tourbillonnent dans l'extase
D'une lune rose et grise...

et la lueur du soleil, adoucie par l'ombre des tilleuls,

1. Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, p. 149.

Nous parvient bleue et mourante à dessein.

La beauté enchanteresse des *Romances sans Paroles* vient en partie de l'introduction de ces teintes incertaines, chères aux peintres impressionnistes :

La fuite est verdâtre et rose
Des collines et des rampes,
Dans un demi-jour de lampes
Qui vient brouiller toute chose...

N'est-ce pas là le coloris même de quelques strophes de *Hymnen* ? George, qui devait plus tard dans son « *Hommage* » à Verlaine signaler surtout les *Romances sans Paroles*, n'a pas pu manquer d'être séduit par ce coloris si personnel.

L'emploi suggestif des couleurs, si caractéristique pour les maîtres du symbolisme, se retrouve chez leurs disciples. A Henri de Régnier il faut déjà dans ses premiers recueils un décor d'un coloris approprié à son état d'âme :

Dédaignant les pays où trop de jour flamboie,
Ce serait sous un ciel à peine nuancé
Que nous irions finir le rêve commencé¹...

Il admire, dans les forêts, « le chant des couleurs et la gloire des lignes ». Il se délecte surtout à la description de nuances délicates, irisées ; la neige a des « reflets bleutés », la forêt « bleuit sous un ciel argentin », les plis d'une jupe de satin s'allument « d'éclairs irisés et mouvants ». Avec *Épisodes* le coloris devient plus riche — il y a une profusion d'ors et de pourpres, de topazes, de saphirs et d'opales, d'onyx et de porphyre. Jean Moréas nous offre, lui aussi, dans les *Syrtes* et les *Cantilènes* un régal de couleurs. Le rapport n'est pas toujours si étroit, chez lui, entre le décor et l'état d'âme. Pourtant de temps en temps le rapprochement se fait explicite :

Je veux un amour plein de sanglots et de pleurs,
Un amour au front pâle orné d'une couronne
De roses dont la pluie a terni les couleurs...²

— De même, on a pu dire des *Gammes* de Stuart Merrill qu'elles

1. H. de Régnier, *Premiers Poèmes*, Mercure de France, p. 27.

2. J. Moréas, *Premiers Poèmes*, Mercure de France, p. 38.

offrent, en plus de la musique, « des gammes de couleurs, quelquefois éblouissantes » et on a ajouté : « Il est même possible que Merrill ait songé à développer l'idée exprimée par Baudelaire dans cette phrase de son *Salon de 1846* : J'ignore si quelque analogiste a établi solidement une gamme complète des couleurs et des sentiments ¹ ». Pareillement les premiers recueils de Francis Vielé-Griffin « arrêtent de temps à autre par des essais de profondeurs nuancées ² ».

Si on a insisté sur le rôle de la couleur dans la poésie symboliste, c'est que dans *Hymnen* sa part — on l'a vu — est capitale. Mais il y a aussi, dans ce recueil, des sons et des parfums. — Des sons dans *Hymnen* on pourrait dire ce que dit Baumgarten des sons dans *Das Jahr der Seele* — ils sont « entweder so eigenartig oder so leise ». En effet, ils sont singuliers : *des tranks orakellaut, das elfenlied zum elfentanz...* ou ils sont doux : *weicher klang, leise klänge, junger wellen schmeichelchore, surrend leichter reihe rudel, sanfte takte, sanftes kirren...* *Hochsommer* est, par excellence, le poème des sons doux :

Ton verklang auf den altanen
Aus den gärten klänge tönen...

Pauken schweigen, sachte geigen... ³

Et voici jusqu'à la musique du silence :

Die hände legen schweigsam wir zusammen
Zu träumen einen melodienstrom ! ⁴.

On voit que la sensibilité frémissante de ce poète réagit aux nuances les plus mates dans le monde des sons, comme dans celui des couleurs.

Ici aussi, comme auparavant en parlant des couleurs, on ne saurait éviter une mention des symbolistes français, car ce n'est pas seulement aux sensations visuelles qu'ils ont reconnu une valeur esthétique. Le rôle des sons, par exemple, est fort grand chez eux. « De tous les sens, c'est l'ouïe qui fournit à Baudelaire les images les plus précises et les plus curieuses. Le poète excelle à la notation des réalités auditives ⁵ ». Mallarmé introduit volontiers dans ses poèmes

1. M. L. Henry, *Stuart Merrill*, p. 46 (note).

2. A. Mockel, *Propos de littérature*, p. 53.

3. H. P. A., p. 36-7.

4. *Ibid.*, p. 26.

5. Vivier, *L'Originalité de Baudelaire*, p. 64.

des sons musicaux — blancs sanglots tirés de mourantes violettes, hilare or de cymbale à des poings irrité, prélude lent où naissent les pipeaux... Il entend jusqu'aux sons les plus imperceptibles, jusqu'à la musique du silence. Quant à Verlaine, qui a aimé plus que lui les sons — voix des oiseaux, des feuilles et des ruisseaux, timbres des voix humaines, chant des instruments de musique ? Et la poésie des disciples, comme celle des maîtres, est une poésie sonore, remplie de rires et de sanglots, des mille bruits de la nature — vent, vagues sources, fontaines..., des mille voix de la musique — flûtes, violettes, tambourins, harpes, trompettes...

Après les sons, les parfums. Il y en a plusieurs exemples dans *Hymnen : verlockende parfümen, teer, aloe*. Leur rôle devient parfois impérieux :

Im rasen rastend sollst du dich betäuben
An starken urduft...¹

Und — dass uns nicht ein myrtenbüschel fehlt² !

Et voici des vers qu'on croit respirer en même temps qu'on les lit :

Auf beeten wo der büsche blätter sich krümmen
Halbverdorrter blumen odem lagert³.

L'emploi évocateur des parfums est une des caractéristiques du symbolisme français. La vue et l'ouïe ont toujours été considérées comme les sens esthétiques par excellence. Ce n'est pas la moindre originalité des symbolistes d'avoir vu que toutes nos sensations sont capables d'une action esthétique. « L'odeur de la rose ou du lis, dit Guyau, est tout un poème même indépendamment des idées que nous avons fini par y associer...⁴ ». Baudelaire s'écrie :

Comme d'autres esprits voguent sur la musique,
Le mien, ô mon amour ! nage sur ton parfum.

C'est là « tout un programme d'évocation par le parfum⁵ ». Pour

1. H. P. A., p. 12.

2. Ibid., p. 27.

3. Ibid., p. 21.

4. J. M. Guyau, *Les Problèmes de l'Esthétique contemporaine*, Paris, 1884, p. 66.

5. R. Vivier, op. cit., p. 68.

Mallarmé tout Londres est dans l'odeur de sa pipe. Les symbolistes sont tous des amateurs d'odeurs depuis les parfums « corrompus, riches et triomphants » — ambre, musc, myrrhe, essence « ravie aux vieillesses de roses » — jusqu'aux parfums les plus frais, aux bonnes senteurs des moissons, aux mille odeurs des fleurs du jardin et des plantes aromatiques.

Il y a enfin, dans *Hymnen*, des sensations tactiles : *glatte fluten, der glatte guss von himmelgrünem glase, rissiger stein, eines teppichs seidengrüne strähnen, teppiche aus weichem haar gesponnen, weiche moose, weisser wange weisser schläfe sammt, feucht ist das gras noch...* Il y a également des notations thermiques : *duftende kühle, kühle bergesbrise, linde winde, mildre gluten, kalte traufe, der fliese feuerbergende fläche, mauer heisshauchend wie wirkende opferöfen...*

Ici, encore une fois, il faut faire mention des symbolistes français, car non moins frappant que leur amour pour les images olfactives est l'emploi suggestif qu'ils ont fait d'images tactiles. « Le sens du tact, écrit Guyau, quoi qu'on en ait dit, est une occasion constante d'émotions esthétiques de toute sorte. Sous ce rapport il peut suppléer l'œil en grande partie... Si la couleur manque au toucher, il nous fournit en revanche une notion que l'œil seul ne peut nous donner et qui a une valeur esthétique considérable, celle du doux, du soyeux, du poli. Ce qui caractérise la beauté du velours, c'est sa douceur au toucher non moins que son brillant...¹ » Il n'y a pas de doute que l'attrait manifeste que possèdent pour les symbolistes les étoffes soyeuses et les métaux et les minéraux aux surfaces lisses vient en partie des sensations tactiles agréables qu'ils suggèrent. On trouve chez Baudelaire des images tactiles d'une finesse comme celle-ci : « Sur le dos satiné des molles avalanches... ». Mallarmé donne quelquefois exprès la sensation de surfaces rugueuses — ainsi la « fauve agonie » des feuilles « creuse un froid sillon » dans l'eau des bassins ; et sans doute ce n'est pas seulement pour leur éclat mais aussi pour leur surface lisse qu'il aime tant les glaces, les marbres, les porcelaines... Intéressante à ce point de vue est la strophe suivante, prise dans un des premiers recueils d'Henri de Régner :

Les maroquins grenus et fins semblent du marbre ;
Les veaux polis ont la douceur souple des mains ;

1. Guyau, op. cit., p. 62.

Les chagrins sont rugueux comme une écorce d'arbre;
Et, parmi la candeur lisse des parchemins,
Les maroquins grenus et fins semblent du marbre ¹.

Très proches des sensations tactiles sont les notations thermiques, et elles aussi sont fréquentes dans la poésie symboliste. « Considérons d'abord, dit Guyau, les sensations de chaud et de froid, qui semblent si étrangères à la beauté. Un peu d'attention nous y fera découvrir déjà un caractère esthétique ² ». On sait avec quelle fréquence reviennent dans la poésie symboliste des mots comme froid, fraîcheur, tiédeur. Chez Mallarmé, en particulier, le motif du froid est constant. « Nul ne naquit avec une imagination plus glacée ». Dans *Don du Poème* il dit :

O la berceuse, avec ta fille et l'innocence
De vos pieds froids...

et Thibaudet observe : «... là n'éprouve-t-on pas le froid, plus douloureux à la main de ce nerveux qui touche les pieds nus de la fillette qu'à l'enfant elle-même, souriante et qui ne le sent pas ³ ».

Pour revenir aux images dans *Hymnen* fournies par les sensations, ce qu'il y a enfin de plus curieux ce sont deux images où des sensations d'ordre différent se confondent. Une fois une vision plastique se transforme en une musique :

Es geht... wie war dein haar und wie dein auge ?
Es geht und stirbt in bebendem finale ⁴.

Plus loin, une image olfactive se confond de même avec une musique :

Dahlien levkojen rosen
In erzwungenem orchester duften ⁵.

Baumgarten explique ainsi ces correspondances :

Da bei Gestaltung all dieser Sinnesempfindungen eine so grosse Rolle der damit verbundene Reiz spielt, dieser aber bei verschiedenen

1. H. de Régnier, *Premiers Poèmes*, *Mercure de France*, p. 83.

2. Guyau, op. cit., p. 61.

3. Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, p. 25.

4. *H. P. A.*, p. 23.

5. Ibid., p. 48.

Sinnen etwa der gleiche sein kann, so ist eine Vermischung der Sinneindrücke nichts ganz Ungewöhnliches... Sehr bezeichnend sagt Klages hierzu : « Wem Linien nicht mehr klingen, Farben nicht mehr duften, Töne nicht wärmen oder kühlen... der höhne den Dichter lieber einen Wahnwitzigen, als dass er mit Insektenblick seine Hauptporen zähle, um ihn zu begreifen »¹.

Mais ce phénomène de la synthèse des différents sens fut une des originalités les plus notoires du symbolisme français. Ce fut surtout par des cas d'audition colorée que les jeunes poètes attirèrent la dérision des critiques officiels, qui « s'emparèrent de la question et trouvèrent dans l'explication pathologique une explication et une arme toute faite »². En effet ce fut là, depuis le sonnet des *Correspondances* de Baudelaire, une caractéristique formelle du symbolisme.

O métamorphose mystique
De tous mes sens fondus en un !

s'écria l'auteur des *Fleurs du Mal*, et cette même métamorphose se présente souvent chez ses successeurs. Voici chez Mallarmé une image visuelle qui se change en image auditive :

En vain ! l'Azur triomphe et je l'entends qui chante
Dans les cloches.

D'ailleurs ce sont tous les sens qui se correspondent, non seulement la vue et l'ouïe. L'idée de parfums qui — comme ceux dans *Die Gärten schliessen* — chantent musicalement n'a rien d'impossible pour le symbolisme. Ne pense-t-on pas irrésistiblement ici à des Esseintes qui « avait autrefois aimé à se bercer d'accords en parfumerie »³ et qui se plaisait tant à cette « odorante orchestration ». L'explication de ces correspondances est bien celle que Baumgarten a donnée pour les « synesthésies » chez George. Le lien entre les sensations d'ordre différent est à chercher non dans les éléments sensoriels eux-mêmes mais dans le retentissement qu'ils ont dans l'âme de celui qui les subit. « Il y a une « association affective » et toutes les manifestations de la Correspondance des Arts ne sauraient avoir d'autre base. Ce lien affectif qui rattache une idée à l'autre est indé-

1. Baumgarten, art. cit. (*Pr. Jahrbücher*, t. 128, p. 437).

2. M. Chaix, op. cit., p. 90.

3. J. K. Huysmans, *A Rebours*, Fasquelle, p. 155.

pendant de l'élément sensoriel contenu dans ces idées, il les unit sans que la perception qui les a fournies entre pour rien en ligne de compte ¹ ».

En résumé, on peut dire que l'extrême importance attachée évidemment par l'auteur des *Hymnen* aux données immédiates des sens est une partie essentielle de son esthétique. A cela on doit ajouter qu'il en est sûrement redevable, au moins en partie, aux symbolistes français. Ce n'est pas qu'ils soient les seuls ou les premiers poètes qui aient introduit dans leurs œuvres des images visuelles, auditives, olfactives ou tactiles. Mais ce qui est certain c'est que peu de poètes se sont attachés avec tant de passion à restituer la sensation dans toute sa fraîcheur primitive. La grande originalité de Baudelaire c'est justement d'avoir réintégré la sensation dans la poésie. Chez lui « l'idée... arrive portée par la sensation, et encore enveloppée en elle. C'est bien là le « frisson » dont parlait Victor Hugo ². » Il en va de même pour tous les symbolistes. C'est le cas même pour Mallarmé, car : « Il y a chez lui, comme chez Verlaine ou Rimbaud, une sensibilité d'enfant, originale, un jour lavé de création ³ ». Si, malgré tout, quelquefois, dans la poésie mallarméenne, la sensation « prend un aspect un peu transposé et contourné, c'est précisément que le poète l'a souhaitée trop immédiate... ⁴ ». Mais — et c'est ici l'essentiel — cet emploi de la sensation n'est pas un but en lui-même, ce n'est qu'un moyen. Si les sons, les couleurs et les parfums ont tant de signification pour ces poètes — et, à leur suite, pour George — c'est qu'ils ne sont que des symboles. Ce n'est pas pour eux-mêmes, c'est seulement en tant qu'ils révèlent l'âme de celui qui les perçoit — ce « fonds commun sur quoi tout repose » — qu'ils ont de l'importance.

5. — LA MUSIQUE.

On est arrivé maintenant à une des parties les plus essentielles de cette étude — à la considération des qualités musicales dans *Hymnen*. Déjà en précisant le rôle des sensations diverses on a dû noter celui qui revient aux sons, et les exemples donnés ont pu

1. M. Chaix, op. cit., p. 123.

2. Martino, *Parnasse et Symbolisme*, p. 100.

3. Thibaudet, op. cit., p. 31.

4. Ibid.

montrer à quel point le son est non seulement décrit mais encore contrefait par la musique des mots. Mais l'auteur des *Hymnen* ne s'arrête pas là. Il faut encore faire une place énorme dans ce recueil aux procédés purement musicaux.

Un des caractères les plus saillants des *Hymnen* c'est sûrement la perfection de la versification. Il y a dans ce recueil « ein Schreiten, dessen strenge Getragenheit wir nur aus antiken und katholischen Hymnen kannten ¹ ». Une telle perfection formelle aurait été remarquable à n'importe quelle époque — mais jamais plus qu'en 1890 ! A une heure où la versification allemande délaisse de plus en plus toute forme fixe, voilà un poète qui s'exprime volontiers en stances, en tercets, en sonnets, qui n'admet pas le rythme sans le nombre.

Comment s'expliquer une cassure si nette avec la versification contemporaine ? Sans doute le caractère solennel et soutenu de ces rythmes présuppose une conception très élevée de la poésie, qui y voit non une jouissance ou un soulagement personnel mais un acte essentiellement religieux. Une telle attitude pouvait et devait nécessairement éveiller chez le poète une aversion violente envers le lyrisme contemporain, facile ou avili ; elle ne pouvait pas suffire par elle-même à faire trouver le ton nouveau.

Mais, objectera-t-on peut-être, n'existait-il pas dans la poésie allemande — non sans doute dans celle des contemporains, mais dans celle des grands classiques — de vers formés, tout autant que ceux des *Hymnen*, selon les règles de la versification antique ou romane ? Que dire surtout des poèmes de Goethe, ceux au moins de sa période classique ? — Sans doute, George, comme tout poète allemand, est tributaire, quant à sa langue, de Goethe. Cependant, ce serait une erreur de croire que c'est le classicisme de Weimar qui ait formé ses mètres. Ses premiers vers, recueillis dans *Die Fibel*, qui font un contraste si violent avec les *Hymnen*, suffiraient déjà à le démontrer. Mais ceux qui doutent encore peuvent se convaincre une fois pour toutes en lisant les petits essais où Carl August Klein a formulé de façon fort claire, dans la première série des *Blätter für die Kunst*, l'esthétique georgienne. «... da zeigt es sich (dans les essais de Klein), was Stefan Georges Schöpfungen selbst natürlich auch, doch ganz ausschliesslich in ihrer Wirkung und jenseits vom Verstandesmässig-Fassbaren offenbaren : dass seine Form nicht nur bewusst unepigonal ist, sondern geradezu antiepigonal, dass sie sich direkt

1. Wolters, *Stefan George und die Blätter für die Kunst*, p. 25.

gegen die Form wendet, die jene Dichter schufen, auf deren Linie sie selbst liegt : gegen die Form der Klassiker. In dieser Opposition besteht dann ihre Modernität ¹. »

Le passage est d'Arthur Möller-Bruck, et il l'appuie par une citation fort significative prise dans l'essai de Klein : *Über das Rein Formelle* :

Die formelle reinheit ist bei unseren klassikern nirgends durchgeführt. die schwere silbe im abtakt ist ganz geläufig auch da womit leichtigkeit abzuheffen gewesen wäre und falsche reime :leide freude, freund scheint oder gar : höhn stehn, los schloss trifft man unbehindert neben den vollwertigen. Ebenso konsonantenhäufungen wie : nichts zu, selbst zu. unelegante abstreichungen wie : durft' berühren, länd' sch sonst'g. erweiterungen wie : gewillet, vertrauet ².

Ce n'est donc pas chez les classiques allemands que George est allé chercher sa forme impeccable. Du reste, il y avait encore une raison qui s'y opposait, raison capitale et qui a été ainsi formulée par Gundolf : « Luft die wir atmen gibt nur der Lebendige »... alle grossen Gedanken und selbst Gebilde deutscher Vergangenheit konnten ihn nicht nähren mitten in zuchtloser Banalität, schwammigem Behagen oder gierigem Lärm zeitgenössischen Versgeredes ³.

Mais où a-t-il donc trouvé cette forme, dont la perfection inouïe est admise par tous, même par ses détracteurs ? — Dans son essai déjà cité dans les *Blätter für die Kunst*, après avoir attiré l'attention sur les défauts techniques des classiques allemands, Klein prodigue des louanges sans réserve aux parnassiens français, qui seuls auraient atteint dans le domaine de la métrique et de la rime ce dernier degré de perfection qui manque encore au lyrisme allemand. George et ses amis avaient donc discerné chez les poètes français cette perfection formelle qui leur semblait d'autant plus désirable qu'ils se savaient eux-mêmes en être encore éloignés. Il y a là plus qu'une indication de la voie qui les a menés à leur tour à la perfection formelle.

Mais fallait-il en vérité de telles indications pour nous y préparer ? On a déjà vu à quel point George fut tributaire dans *Hymnen* des poètes français, quant à son esthétique. Ne fut-il donc pas, à vrai dire, à peu près inévitable que la réforme technique ne vînt de la même source ?

1. A. Möller-Bruck, *Stilismus*, (*Die moderne Literatur*, t. 9.) p. 46.

2. Cité par A. Möller-Bruck, loc. cit. Cf. *Blätter für die Kunst*, I, 3. (mars 1893), p. 84.

3. Gundolf, *George*, p. 67.

On verra que tous les critiques les plus clairvoyants se sont accordés pour reconnaître cette origine française de la forme des *Hymnen*, et qu'ils ont été même bien plus prêts à admettre l'influence formelle que l'influence esthétique. Mais c'est naturellement l'évidence des textes eux-mêmes qui est la seule définitive. Or, il est impossible de lire les *Hymnen* sans s'apercevoir qu'autant elles s'écartent de la versification traditionnelle, autant elles se rapprochent des formes poétiques propres au symbolisme français et à la poésie de Baudelaire.

Les caractères saillants de la versification des *Hymnen* se laissent diviser — pour les buts d'une étude — en deux groupes. D'une part, il y a le côté plus strictement formel : les rythmes, les strophes et les rimes ; d'autre part, il y a un élément plus nettement individuel : l'harmonie verbale.

Quant aux rythmes des *Hymnen*, on a déjà eu l'occasion de constater leur caractère essentiel — cette régularité si insolite qui n'a pas de défaillances, et qui leur a valu tant de fois l'épithète de « liturgique ». Il manque absolument à ces vers le staccato, le rythme brisé, qui caractérisent si souvent la poésie lyrique allemande. On a bien dit que l'accent fondamental dans le vers de George est un accent non d'intensité mais de durée. Voici comme en parle Baumgarten : «... Wichtiger ist die Frage, ob die Hebung sich nur durch den Ton oder auch durch die Länge von der Senkung unterscheidet, daher ob deutsche Qualität oder antike Quantität vorherrscht. Die Entscheidung darüber kann freilich nur aus dem Gedicht im Ganzen, aus seiner Stimmung entnommen werden durch nachfühlendes Lesen. Sie wird aber in den meisten Fällen nicht schwankend sein... Bei George ist die Beurteilung aber insofern einfacher, als er meist dem antiken Schema huldigt¹ ». Ces remarques se réfèrent surtout à *Das Jahr der Seele*, mais dans une note il ajoute : « In anderen Büchern wendet er häufiger mannigfache Rythmen an neben dem auch sonst vorherrschenden Iambus. Aber auch da gilt, dass Quantität in antikem Sinne als Prinzip angestrebt wird² ».

Qu'on tourne maintenant à l'ouvrage essentiel que Gundolf a consacré à George, et on trouvera qu'il est question là d'un rapprochement de principe même entre le vers de George et la poésie antique — avec ses descendants, la liturgie catholique et la versi-

1. Baumgarten, art. cit., p. 458-9.

2. Ibid., p. 460 (note).

fication romane. « Das weitaus wichtigste an den Hymnen und den Pilgerfahrten, dit Gundolf, ist der neue Ton ». Plus loin il veut préciser le caractère essentiel de ce ton nouveau, que George appelle lui-même son « grossen feierlichen hauch » et qui se fait entendre pour la première fois avec *Hymnen*. « Wodurch unterscheidet sich nun der neue Ton ? Was bedeutet er neues im deutschen Schrifttum überhaupt, abgesehen von den Inhalten die er trug, abgesehen von Georges Charakter ¹ » ? Voici sa réponse — fort significative — qu'il faut citer, au moins en partie :

Die frühere deutsche Lyrik, die liedhafte wie die odenhafte, die volkstümliche wie die kunstmässige, kommt aus dem jeweiligen Einzeldrang der Gefühlswallung, auch wo mehrere Einfälle zyklisch gereiht werden... Der Zauber der Goethischen Lyrik, die durch Höhe, Tiefe und Breite hier für die deutsche Gesamtyrik stehen darf (Klopstock und Platen sind viel mehr lyrische Rhetoren als Lyriker) ist der immer neue einmalige Durchbruch, das « imprévu », der Einfall, die « Gelegenheit », das Auf und Ab — die Melodie, die Erhebung, Schwelung, Ent-zückung, das « Motiv » (die « Bewegung »)...

Die antike Lyrik (an der die katholische Hymnik und die romanische Versrhetorik miterzogen sind) setzt dagegen eine stete Festlichkeit voraus, einen durchgehends gehobenen Gesamtzustand der durch den Ton seiner stärksten, vollsten und dichtesten Stunden ausgedrückt, nicht aufgehoben oder durchbrochen wurde... genug, die Dichter waren nicht Improvisatoren ihrer persönlichen Erlebnisse, sondern Verkünder der gelebten Götterkräfte, sie hatten daher von vornherein einen durchgehaltenen Ton, eine durchwaltende Rhythmik, die unendlicher Modulationen fähig war, aber keine Stegreif-melodien für jede Erregung.

Den Dauerton, das Zeichen der antiken oder katholischen Dichtgesinnung, hat George — polyphoner, schallender und gedrungener als Hölderlin — endgültig der deutschen Sprache erobert, nicht nur als eine persönliche Begnadung, sondern als eine Gesamt-Lage, als Stil, als Schule... Die katholische Hymne, Dante, Shakespeare und die besten romanischen Dichter haben aus verwandten Gründen gleichfalls die rhythmische Lyrik gegenüber der melodisch individuellen, und Gedichtkreise statt der Gelegenheitslieder ².

On le voit donc, le vers de George s'écarte nettement, dans son principe même, de la versification allemande traditionnelle. On voit aussi que Gundolf lui-même ne sait mieux caractériser le principe nouveau qui gouverne cette forme qu'en le comparant à celui sur lequel est fondée la poésie antique — et la versification romane.

1. Gundolf, *George*, p. 62.

2. Ibid., pp. 62-64.

Peut-on douter, connaissant les relations de George avec le symbolisme français, qu'il s'agisse là non simplement d'idéals analogues mais bien aussi, de sa part, d'un rapprochement conscient et volontaire ? Il est facile de comprendre que les rythmes des *Hymnen* aient été d'une régularité trop sévère pour être agréés des oreilles allemandes, habituées à un vers fondé sur l'accent tonique. Au contraire, un lecteur français n'aurait-il pas reconnu dans ces rythmes soutenus un ton familier, celui même du grand vers nombreux d'un Baudelaire ou d'un Mallarmé ? Il est tout naturel qu'on ait dit plus tard, parlant de poètes autrichiens dont plusieurs, comme Hofmannsthal, avaient fréquenté le cénacle de George : « Nous connaissons cette école, elle est de chez nous, c'est le rigoureux métier artiste de Gautier, de Heredia et de Baudelaire, de Mallarmé même, tel que le cénacle de Stefan George l'a enseigné et pratiqué à leur suite¹ ».

Pourtant il faut écarter, dès maintenant, un malentendu possible. « On aurait tort, toutefois, continue le passage qu'on vient de citer, de prendre ces poètes pour de purs parnassiens... » C'est une réserve analogue qu'il importe de faire ici pour George. Déjà en parlant de son usage de la plastique on a essayé de montrer comment il sut réconcilier des idéals parnassiens et symbolistes — ou plutôt comment il adapta la forme parnassienne pour exprimer un fond symboliste. Il ne procède pas autrement, quant à la technique du vers. Seulement, il importe d'y insister davantage, parce que c'est surtout à cause de sa forme extérieure impeccable qu'on a voulu faire de lui un pur Parnassien, un fanatique de « l'art pour l'art ».

On l'a déjà dit, pour George la belle forme n'est point quelque chose de purement extérieur mais plutôt l'expression d'une impulsion fondamentale de l'âme ; c'est le signe même de l'âme — élément divin qui s'impose ainsi à la matière et lui communique quelque chose de sa propre essence. Ainsi s'expliqua, dans *Hymnen*, l'usage abondant de la plastique. Pourtant on a dû signaler quelques passages où la clarté parnassienne cédait au clair-obscur symboliste. Dans la versification, au contraire, on ne trouve jamais de ces défaillances (au point de vue parnassien). Il s'agit là de mètres très soutenus — Gundolf ne parle-t-il pas de « Dauerton » ? Et c'est justement cette correction absolue qui a amené certains critiques à penser qu'il s'agit ici d'une véritable tyrannie de la forme, vis à vis

2. G. Bianquis, *La Poésie autrichienne de Hofmannsthal à Rilke*, Les Presses Universitaires de France, 1926, p. 315.

de laquelle l'esprit n'aurait plus qu'à s'endormir comme sous un mausolée de marbre.

C'est là une notion bien erronée. Dans sa technique non moins que dans son esthétique, George ne s'intéresse jamais à la forme qu'en tant qu'elle exprime le fond. Mais c'est que, dans le domaine du rythme, la question ne se pose plus de la même façon que dans celui de la plastique. C'est maintenant dans le domaine de la musique qu'on est entré, et là, évidemment, libérée enfin du poids de la matière, l'âme peut s'exprimer plus complètement que nulle part ailleurs. Mais si elle veut s'exprimer pleinement, le peut-elle faire mieux qu'en obéissant à ses impulsions fondamentales — celles mêmes qu'elle a cherché à révéler par le médium imparfait de la forme plastique — l'aspiration vers la mesure et l'aspiration vers l'harmonie ? La première trouve à se satisfaire dans la forme métrique parfaite — c'est là l'explication, la seule juste, de l'attrait qu'exercent sur George les rythmes impeccables. Il convient de citer ici le passage — d'une clarté cristalline — où George a exprimé lui-même, — avec quelle brièveté, mais aussi avec quelle décision ! — ce que signifie, pour tout véritable poète, la préoccupation du rythme et de la rime. Paru dans la troisième série des *Blätter für die Kunst*, ce passage ne fait que formuler de façon explicite une attitude qui transparaît déjà à travers les strophes cadencées des *Hymnen* :

Um einen gedanken auszudrücken, eine geschichte zu erklären :
den thatsächlichen worten takte und reime einzupressen ist ein mit-
telmässiges handwerk. wäre das spiel mit takten und reimen überhaupt
eines vernünftigen wesens würdig wenn diese sich nicht unwider-
stehlich als sangesweise aufdrängten ? oft dienen worte gedanken ja
bilder nur zur körperlichen darstellung der sangesweise ¹.

Y a-t-il besoin de faire remarquer à quel point le principe ici posé est peu parnassien, est même en contradiction flagrante avec l'idéal essentiel du Parnasse ? Ce n'est plus « l'art pour l'art », c'est « l'art pour la poésie », c'est l'art « spirituel ». Les Parnassiens, eux, avaient vu dans le mètre et la rime surtout des aides à la présentation oculaire de leurs œuvres. Lorsque Banville dit que la poésie était faite pour être chantée il parlait, dit Thibaudet, de façon « exacte mais peu parnassienne » car «... les Parnassiens, fermés à la musique et d'une imagination toute visuelle, destinaient leurs vers surtout à

1. *Blätter für die Kunst*. III, 2, p. 34.

être lus. « Je crois, disait Gautier, qu'il faut surtout dans la phrase un rythme oculaire. Un livre est fait pour être lu, non parlé à haute voix ¹ ».

Mais n'y aurait-il pas alors un contresens dans l'affirmation que George est profondément tributaire, quant à sa forme, du Parnasse français ? Nullement — à condition d'accorder ici au mot Parnasse une signification restreinte et très spéciale. Déjà en parlant de la plastique dans *Hymnen* on a dû signaler que George y prit pour maître non de purs Parnassiens mais plutôt ceux qui, au seuil de la vieille école, annoncèrent déjà l'idéal nouveau. A plus forte raison faut-il le dire ici — ni Gautier ni Heredia ni Banville n'ont fourni les modèles essentiels pour la forme des *Hymnen*. George les a-t-il jamais traduits ou a-t-il jamais écrit à leur égard des louanges enthousiastes telles qu'il en a adressé à Baudelaire, à Verlaine et à Mallarmé ? Si pourtant leur forme n'a pas été sans influence sur lui, c'est surtout en tant qu'elle subsiste encore, assouplie et pliée à d'autres fins, dans celle de Baudelaire et de Mallarmé. Préciser les rapports de George avec ces derniers, c'est là l'essentiel.

C'est surtout et avant tout de Baudelaire qu'il faut parler ici. « Von allen diesen Nachdichtungen, » dit Friedrich von der Leyen, à propos des traductions faites par George, « sind die von Mallarmé und Baudelaire wohl die Hingebendsten. Grade die letzte war für den deutschen Dichter die strengste Schule. Baudelaire hat die eigene Kraft Georges geschmeidigt, gefestigt und gesegnet ² ». Dans la conception baudelairienne du rythme il y a déjà une des conditions indispensables de la métrique des *Hymnen*.

Or, pour Baudelaire, le rythme a une valeur tout autre que pour un pur Parnassien. Il n'est plus simplement un cadre pour l'idée nettement énoncée ou la description bien faite, mais quelque chose d'indépendant, d'intégral. On ne saurait comprendre son rôle nouveau qu'en se rendant compte qu'avec Baudelaire le sentiment de la musique verbale se réintègre en poésie. « Le romantisme a été vibrant et mélodieux et s'est ingénié à renouveler les rythmes bien moins par désir de musicalité verbale que pour donner plus de mouvement au discours, à l'éloquence (le seul Lamartine ayant eu une tendance plus spécialement musicienne). Les Parnassiens ont figé la poésie en émail, enluminure ou eau-forte. Des uns et des autres

1. Thibaudet, op. cit., p. 207.

2. Fr. von der Leyen, *Deutsche Dichtung in neuer Zeit*. Iéna, 1922. p. 193.

Baudelaire est resté isolé par son attachement à l'art musical ¹ ». C'est à propos de la poésie de Baudelaire que Camille Mauclair juge utile de rappeler «... ce que savent tous les lecteurs se doutant de la façon dont la véritable poésie doit être connue : c'est-à-dire qu'étant un chant verbal où les rythmes et les timbres sont des éléments aussi essentiels au sens du poème que la signification des mots, l'idée et le sujet eux-mêmes, le sens musical doublant le sens littéral, toute poésie doit être scandée et *chantée* selon la musique de ses rythmes et de ses timbres qui constituent une véritable partition de syllabes ² ». Pour celui qui a une telle conception de la poésie les rythmes y constituent, évidemment, un élément capital.

Il y a là, en effet, de quoi expliquer pourquoi le poète qui s'écria « le culte exclusif de l'art est un chancre qui dévore tout le reste » a pourtant jugé comme « très importante » la « question de métrique ». Mais ce n'est pas encore expliquer pourquoi il s'en tint aux rythmes classiques. Car ce qui caractérise les rythmes de Baudelaire c'est tout d'abord leur régularité. « Remarquez, dit M. Anatole France, comme le vers de Baudelaire est classique et traditionnel ³ ». Faut-il croire que ce ne fût qu'à contre-cœur que Baudelaire conserva les mètres classiques ? C'est avant tout l'œuvre elle-même qui défend de le penser — tant la forme de chaque poème paraît la seule possible qui convienne. D'ailleurs, « ... on ne peut penser que cet homme qui mettait tout en doute et bravait tout préjugé se soit abstenu de tenter des formes nouvelles par respect pour les dogmes de la prosodie. C'est donc que les règles ne le gênaient pas en tant que règles... ⁴ ». Bien mieux, il a compris qu'il n'est pas de moyen plus prestigieux pour exprimer — de façon musicale — la belle sérénité qui est l'âme même de la poésie que, précisément, par l'emploi des mètres classiques, si bien équilibrés, si parfaitement soumis à la loi mystérieuse du nombre.

Le vers favori de Baudelaire est l'alexandrin. C'est ce vers qu'il emploie le plus souvent dans les *Fleurs du Mal* parce que c'est lui qui convient le mieux, dans la grande majorité des cas, à l'état d'âme qu'il veut exprimer. C'est donc surtout de ce vers que George s'est occupé pendant sa traduction de Baudelaire — entreprise dès 1889

1. C. Mauclair, *Charles Baudelaire*, p. 91-92.

2. Ibid., p. 93.

3. Cité par Albert Cassagne, *Versification et Métrique de Ch. Baudelaire*, Paris, 1906, p. 30.

4. Mauclair, *op. cit.*, p. 98.

— et l'alexandrin baudelairien a laissé sur lui sa marque ineffaçable. « Wer misstrauisch ist », dit Soergel, parlant de la musique verbale chez George, « der lese zuerst einmal Georges Nachdichtungen, weniger Verlaine, der pretiöser geworden ist, weniger auch Shakespeares Sonnette, aber Baudelaires Blumen des Bösen und die Dante-übertragungen. Wie da Tempo, Rythmus, Klang und Ton des Originals bis aufs letzte genau wiedergegeben sind, das macht die Übertragungen zu wahren Wunderwerken. Und von da gehe man wieder zurück zu den eigenen Gedichten und lasse sie zunächst nur einmal wirken als rythmisches Spiel, als Klangspiel ¹ ». Lire d'abord ses traductions de Baudelaire, c'est là vraiment une excellente méthode d'approche à la poésie de George — et avec raison, car c'est retracer la route de son évolution poétique. Dans cette traduction l'alexandrin baudelairien devient le plus souvent le vers de cinq iambes qui sera plus tard le vers georgien par excellence. La première strophe de *Bénédiction* :

Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,
Le Poète apparaît en ce monde ennuyé,
Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes
Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié :

devient chez George :

Wenn nach den allerhöchsten urteilsprüchen
Der dichter auf die trübe erde steigt
So schaudert seine mutter und mit flüchen
Bedroht sie Gott der selber mitteid zeigt : ²

Qu'on y compare telle strophe des *Hymnen* :

Auf zierliche kapitel der legende
— Den erdenstreit bewacht von ewgem rat
Des strengen ahnen wirkungsvolle sende —
Errichtet er die glorreich grosse tat : ³

N'est-ce pas là le même art, le même ton — ample, soutenu, solennel ?

1. A. Soergel, *Dichtung und Dichter der Zeit*, Leipzig, 1911, t. I, page 562.

2. *Die Blumen des Bösen*. Umdichtungen von Stefan George. Berlin, Bondi, 1901, p. 9.

3. *H. P. A.*, p. 47.

Le vers de cinq iambes est le vers préféré de George dans *Hymnen*. Il l'emploie douze fois sur dix-huit, et il est à remarquer que c'est toujours dans des poèmes où le thème — ou solennel ou fastueux ou légèrement mélancolique — exige d'être traité avec dignité.

Si ce vers montre surtout l'influence de Baudelaire encore faut-il nommer ici Mallarmé. Lui, si révolutionnaire quant à son esthétique, resta classique quant à ses rythmes. « Son métier est celui d'Hugo et du Parnasse ¹. » Non qu'il ait méconnu, pas plus que Baudelaire, l'aspect musical de la poésie, chez lui thème constant et préoccupation incessante. Mais, comme Baudelaire, il a vu dans l'alexandrin classique l'instrument à peu près parfait pour cette « musique de chambre » qu'est la poésie. « Avec la science du vers, l'art suprême des coupes que possèdent des maîtres comme Banville, l'alexandrin classique peut atteindre à une variété infinie et suivre tous les mouvements de passion possibles ². » L'alexandrin — sous cette face nouvelle — devient le mètre non seulement d'*Hérodias* mais encore de l'*Après-midi d'un Faune*. Dans la traduction de George les alexandrins d'*Hérodias*, comme ceux des *Fleurs du Mal*, sont devenus — en ne rien perdant de leur allure solennelle — des vers allemands de cinq iambes. Sans doute il faut reconnaître encore à Mallarmé une place, moins considérable pourtant, dans la formation de la métrique georgienne.

Ce n'est pas seulement dans sa conception du mètre comme une musique que George se distingue, quant à ses rythmes, d'un pur Parnassien et se rapproche pour cela du vers de Baudelaire et de Mallarmé. Rappelons-nous que l'un des principaux moyens que ces symbolistes de première heure ont adopté, pour assouplir l'ancienne métrique, a consisté en un emploi très personnel de la césure, de l'enjambement et des coupes. Chez George aussi cette partie de sa technique est très importante. Mais avant de l'aborder, il faut dire au préalable un mot sur l'usage des signes de ponctuation dans *Hymnen*.

Il peut paraître étrange que ce soit à propos des rythmes qu'on doive parler de la ponctuation. A première vue, on verrait là une question de syntaxe plutôt que de poétique, mais la vérité est que dans ce recueil la ponctuation doit être considérée surtout en rapport à la musique verbale. *Hymnen* — si révolutionnaire à

1. Thibaudet, op. cit., p. 233.

2. Voir J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891, p. 59.

tant d'égards — a gardé son caractère de nouveauté intransigeante jusque dans sa présentation extérieure. L'économie extrême dans l'usage des signes de ponctuation a dû ne pas être la moindre cause qui a dérouté le lecteur ordinaire. C'est que George a considéré la ponctuation surtout comme une aide dans la déclamation de la poésie. L'essentiel c'est que le poème soit lu de sorte que sa musique se restitue intacte. Or pour ce but, vraiment, point n'est besoin de tout ce foisonnement de virgules, de point-virgules etc. qui caractérise souvent les vers allemands. Toute poésie véritable ne contient-elle pas déjà, en vertu de ses rimes et de ses accents, presque toutes les indications nécessaires des coupes essentielles ? « Keine interpunktion, » est-il dit dans les *Blätter für die Kunst*, « wenigstens keine im alten sinne. Nur hie und da punkte, um unerwartete einhälte zu bezeichnen ¹. » Richard M. Meyer a bien compris que pour George et son cénacle une condition indispensable de la perfection formelle, c'est que « Die Verse sollen sich durch kunstvolle Verteilung der Accente von selbst mit solcher Notwendigkeit gliedern, dass auf das bequeme Hilsmittel der Interpunktion ganz verzichtet werden kann... ² ». Ce n'est point, évidemment, que George s'ingénie — comme d'aucuns l'ont soutenu — à faire de la poésie une sorte d'énigme où la construction grammaticale ne se laisse plus démêler. Au contraire, s'il abandonne une partie des signes de ponctuation, c'est qu'il les juge superflus pour révéler une construction déjà suffisamment claire, grâce à la nature intrinsèque du vers. S'il faut pourtant reconnaître aux rares signes de ponctuation dans ces poèmes une valeur surtout musicale, ce n'est pas qu'ils sont sans importance au point de vue syntaxique, mais plutôt que cette construction est douée, par rapport à sa position dans le vers, d'un grand charme rythmique. Ceci une fois établi, n'hésitons pas à donner raison à Friedrich von der Leyen lorsqu'il dit, des poèmes de George :

Es waren eben Gedichte. Man sollte sie zuerst hören ; für das Gehör waren die Neuerungen bestimmt, die zuerst so absonderlich wirkten. Wenn man diese Gedichte vorgetragen hört, nicht in der von Schule und Bühne nun ganz verdorbenen Vortragskunst, die um des Verständnisses und um der Pointe willen Rhythmus und Klang und Melodie zerstört, sondern in jenem feierlichen und getragenen Ton, den der katholische Gottesdienst durch alle Jahrhunderte hindurch wohl-

1. *Blätter für die Kunst*, I, 2 ; p. 49.

2. R. M. Meyer, *Ein neuer Dichterkreis* (*Preussische Jahrbücher*, t. 88, p. 38).

behütet bis in unsre Gegenwart trug, so werden jene zuerst befremdenden Schreibungen und Redezeichen sich auf einmal in wunderbare Hilfen verwandeln, die alle künstlerischen Wirkungen des Klanges und der Tempi fein und fest zeigen ¹. »

Il n'est pas besoin d'observer combien un tel usage de la ponctuation était nouveau dans la poésie allemande. Il n'aurait pas tant étonné les poètes français qui se réunissaient aux mardis de Mallarmé, car le maître du symbolisme avait, quant au rôle de la ponctuation en poésie, des idées bien semblables. Pour Mallarmé l'usage de la ponctuation propre à la prose est superflu dans le vers. « C'est qu'il considérait le poème comme la plus intellectuelle des musiques — et la prose comme une musique inachevée. Il faut donc ajouter à la prose la ponctuation, disait-il, elle tient « les clefs du discours », et la prose en a besoin. Mais ne hérissons pas le poème de points et de virgules parasites. Ils y gênent les yeux, ils arrêtent l'élan de la strophe et surtout ils enlèvent au vers son aspect de chose absolue. Faut-il guider les intonations ? — la musique y suffit et les dictera d'elle-même selon le cours de la pensée ². » Mallarmé ne dit-il pas lui-même que les vers « s'en passent (de ponctuation) par le privilège d'offrir, sans cet artifice de typographie, le repos vocal qui mesure l'élan... ³ » En 1890, Mallarmé avait déjà donné en de rares poèmes (*M'introduire dans ton histoire*, *La chevelure vol d'une flamme...*) l'exemple de vers sans ponctuation aucune. Mais même lorsque — comme dans la plupart de ses sonnets — il gardait un nombre très réduit de signes de ponctuation, ils avaient pour lui une fonction surtout musicale. « La ponctuation était pour lui l'équivalent des soupirs, dièses et croches de la musique, et devait être employée dans un but analogue ⁴. » — Pour la ponctuation, comme du reste, pour toutes les innovations dans la présentation extérieure des *Hymnen*, il faut certainement tenir compte de l'influence de principes mallarméens. « C'est encore là », dit Albert Saint-Paul, « une preuve de l'influence du symbolisme français dans son œuvre. Stéphane Mallarmé soutenait que la ponctuation était suffisamment indiquée par le sens même de la phrase... je le fis remarquer à Stefan George qui s'enthousiasma de cette façon d'écrire — et peut-être

1. F. von der Leyen, op. cit., p. 197.

2. A. Mockel, *Stéphane Mallarmé. Un héros. Mercure de France*, 1899, p. 32.

3. Mallarmé, *Solitude, Divagations*, p. 340.

4. C. Mauclair, *L'Art en silence*, p. 96.

vit-il en cela une raison de plus d'être original et d'attirer sur lui l'attention — et aussi les foudres — de la critique¹. »

Il est clair, à présent, que les rares endroits dans *Hymnen* où il y a des signes de ponctuation à l'intérieur du vers doivent avoir une importance spéciale au point de vue de la musique². De tels vers se laissent réduire facilement à quelques types principaux. Dans la grande majorité des cas la pause syntaxique vient après la quatrième — plus rarement après la cinquième — syllabe dans le vers de dix syllabes, c'est-à-dire qu'elle coïncide ou presque avec la césure médiane :

Nun bist du reif, nun schwebt die herrin nieder ³.

Tout lecteur des *Fleurs du Mal* reconnaîtra là une construction favorite de Baudelaire, qui accentue volontiers ainsi par un arrêt syntaxique le rythme binaire de ses alexandrins classiques :

Que l'espace est profond ! que le cœur est puissant !
En me penchant vers toi, reine des adorées,
Je croyais respirer le parfum de ton sang.

(*Le Balcon*)

Avec quelle fidélité George ne conserve-t-il pas cette caractéristique dans sa traduction ! —

Wie stark das herz, wie weit die himmelsluft !
Ich ruhte bei dir, königin der wonnen,
Zu atmen glaubt ich deines blutes duft ⁴.

Qui ne sent pas le charme que de tels vers ajoutent au rythme du poème par leur allure berçante ! Cette impression harmonieuse est encore accrue par la façon dont le ton augmente en intensité jusqu'à la césure, pour diminuer de façon proportionnée dans la seconde moitié du vers. On comprend que Baudelaire avec son goût

1. Témoignage Albert Saint-Paul.

2. Dans l'édition chez Bondi, à laquelle se rapportent nos références, il y a davantage de signes de ponctuation que dans la 1^{re} édition, où il n'y en a presque pas. Mais, même dans cette 1^{re} éd., le repos vocal était sûrement destiné à venir aux mêmes endroits, ainsi que le montrent les extraits de *Hymnen* dans la 1^{re} série des *Blätter für die Kunst*, où il y a davantage de ponctuation.

3. *H. P. A.*, p. 13.

4. *Die Blumen des Bösen*, p. 53.

L'Influence du Symbolisme Français.

inné pour la mesure, la symétrie, ait été séduit par le rythme de ces vers. C'est en premier lieu du point de vue rythmique qu'ils ont dû agir sur lui — et sur George à sa suite. Il n'y a rien d'étonnant dans le fait qu'on en relève, dans *Hymnen*, une quantité d'exemples.

Mais si de tels vers agissent sur l'âme du lecteur tout d'abord par leurs rythmes ce n'est pas une raison pour soutenir, comme d'aucuns l'ont fait à l'égard de George, qu'ils ne nous offrent rien en dehors de la musique. Il est vrai que même si les mots dont ils sont composés étaient eux-mêmes sans valeur ces vers vaudraient déjà par leurs rythmes. Ce n'est pourtant pas une raison pour conclure que George a choisi exprès des mots aussi dépourvus de signification que possible. Bien au contraire, on a vu que la poésie de George renferme souvent des images étonnamment plastiques. Il est clair donc que la musique de ses vers n'a point endommagé leur signification. Au contraire, ce qu'un examen plus approfondi révèle, c'est que dans cette poésie la musique verbale vient continuellement appuyer le sens des mots. Comment pouvait-il en être autrement puisque leur but à tous deux est identique — suggérer au lecteur une même impression jusque dans ses nuances les plus intimes ! Dans une poésie qui offrait au lecteur surtout des idées abstraites, trop de musique pourrait, en effet, briser la trame de la pensée. Mais ici la pensée arrive portée par la sensation, et ainsi il peut exister entre le côté acoustique des mots et leur sens littéral des correspondances intimes, parfaites. Tous les deux ne sont-ils pas également en essence des puissances de suggestion ?

Ainsi, dans tous les cas où la césure médiane est fortement marquée, il est à remarquer que cette division du vers correspond parfaitement à l'impression donnée par le contenu. Quelquefois il s'agit, dans ces vers bi-partis, d'un contraste :

... An starkem urduft, ohne denkerstörung ¹

... Im chaos fragen, jubeln dem Erlösten ²

... Der klage bar, des ruhmes ungedenk ³

On trouverait sans peine maint exemple d'un emploi analogue dans les *Fleurs du Mal*. Ainsi :

Ange plein de bonté, connaissez-vous la haine ?

1. *H. P. A.*, p. 12.

2. *Ibid.*, p. 43.

3. *Ibid.*, p. 31.

Pareillement chez Mallarmé :

La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres.

Quelquefois le mot directement avant la césure, point culminant dans le crescendo du ton, représente en même temps la crise dans l'émotion :

Hinaus zum strom ! wo stolz die hohen rohre...¹

De même, dans les *Fleurs du Mal*, il y a un effet de crescendo :

Telle la Sisina ! mais la douce guerrière...

Il y a enfin un effet cumulatif, l'impression devenant de plus en plus forte grâce à la répétition de la cadence :

Die grauen buchen sich die hände reichen
Den strand entlang, vom wellendrang beleckt
Dem gelben saatfeld grüne wiesen weichen...²

De même, dans les *Fleurs du Mal* il y a un effet analogue :

Je suis l'Ange gardien, la Muse et la Madone !

Quelquefois, mais bien plus rarement, un repos est indiqué dans la première mesure du vers :

Schau ! bis hinan zum gipfel...³

L'effet, au point de vue de la musique, est manifestement d'introduire un accent d'une intensité inattendue dans le rythme, un *forte* subit dans le ton. Ici encore l'effet correspond parfaitement à la sensation suggérée par les mots, soit surprise joyeuse :

Triumph ! du bist es...⁴

soit nécessité urgente :

Und — dass uns nicht ein myrtenbüschel fehlt !⁵

1. Ibid., p. 12.

2. Ibid., p. 30.

3. Ibid., p. 17.

4. Ibid., p. 41.

5. Ibid., p. 27.

soit encore plaisir subit mais évanescant :

Ein blitz : für uns ein zug von wunderstaben...¹

Es geht... wie war dein haar und wie dein auge ?²

De tels accents soudains de joie ou de douleur se trouvent chez Baudelaire :

Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure...

et surtout il y a d'inoubliables chez Mallarmé :

Palmes ! et quand elle a montré cette relique...

Lys ! et l'un de vous tous pour l'ingénuité.

Considérons enfin les cas d'enjambement. Assez rares, ils s'associent toujours, comme il est naturel, aux cas déjà étudiés où il y a un arrêt syntaxique à l'intérieur d'un vers. Ils ont pour effet, au point de vue de la musique, non point de détruire la pause à la fin du vers — partie intégrale de la musique du poème — mais de modifier le ton. La fin d'un vers et le commencement du vers suivant sont liés par cette similitude dans le ton — et cet effet correspond parfaitement à la suggestion d'un mouvement continu :

Die kohle glüht, mit dem erkornen rauche
Beträufle sie ! ...³

D'ailleurs l'intensité de ton naturelle aux mots rejetés correspond toujours aux moments de la plus forte émotion. — Le rejet constitue, on s'en souviendra, une partie importante de la technique de Baudelaire et de Mallarmé. Considérant les blancs intervallaires comme partie essentielle de la musique du poème, ils pouvaient enjamber sans crainte. Ce fut surtout par l'enjambement et le rejet que Baudelaire assouplit l'alexandrin classique. De même, le rejet est « un des éléments capitaux de la technique de Mallarmé⁴ ».

1. Ibid., p. 41.

2. Ibid., p. 23.

3. Ibid., p. 26.

4. Thibaudet, op. cit., p. 210.

Il est évident que tous ces procédés techniques dépendent pour leur effet d'être encadrés dans la régularité d'un vers métrique. Le fait de les avoir employés avec succès dans un vers allemand est un témoignage remarquable du niveau de perfection formelle atteint par les mètres de George. Remarquons cependant que de tels procédés ont de la valeur seulement à condition d'être employés avec modération. Ni Baudelaire ni Mallarmé n'en ont jamais fait un emploi continu. De même chez George ils ne viennent qu'à de rares intervalles varier les rythmes soutenus de ses poèmes.

Jusqu'ici on n'a considéré dans *Hymnen* que le vers qu'on y trouve le plus fréquemment — celui de cinq iambes. Mais les mètres des *Hymnen*, tout en étant réguliers, n'ont pas besoin pour cela d'être uniformes. Ce n'est pas seulement une impression générale d'équilibre et d'harmonie qu'ils veulent transmettre mais encore la couleur spéciale, la nuance particulière que revêtent en ce moment de temps les sensations du poète. Aux moments allègres, les rythmes allègres ; aux moments d'insouciance, les cadences berceuses ; aux moments de graves émotions, les rythmes solennels. Le mètre qui convenait si bien à des poèmes tels que *Weihe* ne conviendrait plus à l'expression d'une humeur plus allègre, telle que celle qui s'exprime dans *Hochsommer*, par exemple. George emploie donc « des rythmes très différents, depuis le petit vers de deux trochées jusqu'au grand vers de huit iambes, et avec succès ¹ ». Ici encore il a pu trouver ses modèles chez les chefs du symbolisme car eux aussi, toujours soucieux d'accorder le rythme avec la sensation, ont souvent abandonné l'alexandrin pour des vers plus courts.

On pense ici moins à Mallarmé qu'à Baudelaire et à Verlaine. C'est l'alexandrin classique qui fait la « trame ordinaire » du style de Baudelaire parce que c'est lui qui convient le mieux, dans la majorité des cas, à son état d'âme, mais il a su manier aussi, avec une maîtrise non moins sûre, les vers plus courts. Qu'on pense au *Serpent qui danse*, au *Jet d'eau*, à l'*Invitation au Voyage*. Mais c'est surtout dans la poésie verlainienne qu'on doit chercher le modèle du vers fluide de poèmes comme *Einladung* ou *Hochsommer*. N'oublions pas que, parmi tous les recueils de Verlaine, ce furent les *Romances sans paroles* qui exercèrent le plus grand attrait sur George. « Was aber ein ganzes dichtergeschlecht am meisten ergriffen hat das sind die Lieder ohne Worte... Wir erinnern uns dass

1. *La Wallonie*, tome pour 1891, p. 187.

wir keines wortes mächtig von diesen weisen erklingend durch die strassen und felder gingen in einem beengenden schmerz- und sprengenden glücksgefühl ¹. » N'entend-on pas un écho des *Romances sans paroles* dans des vers comme ceux-ci :

Lassen wir mauern und staub !
— Sprach ladend deine güte —
Fern wo leichter und freier
Sinn und odem sich glaubt
Begehen wir die blüten -
Die auferstehungsfeier. ²

Et de même que, dans le vers de cinq iambes, les rares arrêts syntaxiques correspondaient à des coupes favorites de Baudelaire et de Mallarmé, on retrouve maintenant, à de tels endroits, les coupes caractéristiques de Verlaine :

Rasten wir ! nur eine weile ! ³

Ferner tritt, es nahen reiter,
Leises traben, langsam weiter.. ⁴

Il est à remarquer que de tels vers, si fluides et si évanescents qu'ils soient, restent pourtant dans le cadre de la métrique. Il en allait de même pour ceux de Verlaine. S'il a été « un des instigateurs du vers libre » il l'a été « sans le vouloir ⁵ ». Il a préféré aux rythmes pairs, trop appuyés, la musique plus subtile de l'Impair

Sans rien en lui qui pèse ou qui pose

mais il ne conçoit point, malgré tout, le rythme sans le nombre. En se délectant aux *Romances sans paroles*, musiques incomparables qui se rythment toutes selon des émotions, George est resté fidèle, en même temps, à son amour du vers métrique, c'est-à-dire à son impulsion fondamentale vers la mesure.

Après les mètres impeccables, un des éléments les plus importants dans la versification de George est la perfection des rimes. Ce n'était

1. *Tage und Taten*, 2^e éd., Bondi, Berlin, 1925, p. 57.

2. *H. P. A.*, p. 16.

3. *Ibid.*, p. 18.

4. *Ibid.*, p. 37.

5. R. de Gourmont, *Le Livre des Masques*, p. 252.

point là une partie de la technique sur laquelle on avait coutume de verser en Allemagne des soins extraordinaires. Même chez les classiques les rimes sont souvent négligées. Un critique allemand parle en 1892, avec orgueil, dirait-on, en comparant la versification française et allemande, des « ... Unreinen Reime die bei unsern Klassikern beinahe ebenso oft vorkommen wie die reinen, jedenfalls so oft, dass wir sie gar nicht mehr bemerken ¹ ». Dans *Hymnen* les rimes sont, au contraire, très soignées. « Hier gibt es », dit Klein, « keine falschen unreinen reimen mehr ². » Dans la grande majorité des cas les rimes s'étendent sur deux syllabes, c'est-à-dire elles sont du type *hügel, flügel, ertragen, behagen, verbietest, entrietest, lange, bange...* Lorsque — bien plus rarement — elles ne s'étendent que sur une syllabe, elles restent belles par la sonorité des voyelles, *bucht — sucht, saum — traum, oval — saal...* Toujours suffisantes et le plus souvent riches, les rimes des *Hymnen* mériteraient donc pour cette perfection seule une mention spéciale. Mais à cette perfection il faut ajouter d'autres qualités non moins insolites dans la poésie allemande. Remarquons surtout leur variété. Dans les *Blätter für die Kunst* il est dit : « Rein ist ein teuer erkaufte spiel. hat ein künstler einmal zwei worte miteinander gereimt so ist eigentlich das spiel für ihn verbraucht und er soll es nie oder selten wiederholen ³ ». Idéal vraiment trop exigeant, dira-t-on, et que sans doute l'auteur lui-même n'a jamais réalisé ! Mais déjà dans *Hymnen* le même mot ne se retrouve jamais à la rime — « ... ein seltener reichthum -- dasselbe wort wiederholt sich niemals im reim ⁴ ». Remarquons enfin que ces rimes ne sont jamais banales. Le cénacle de George aura en horreur ces rimes faciles qui se répètent éternellement dans les vers allemands. « ... Und kein *herz* und kein *schmerz* mehr auch kein mattes aushelfen mit *freundesherz* und *todesschmerz*. Alles das gilt nichts mehr ⁵. » Loin d'être banales, les rimes dans *Hymnen* sont quelquefois fort rares : *fontänen -- strähnen, male -- finale, hospodar -- war, psalter -- abendfalter, norden -- akkorden, vorüberfuhr -- Pompadur, holer -- konsole, weizenstroh -- indigo, Medusen -- kindesbusen, bahnen --*

1. P. Lindau, *Über die Jüngsten und Neuesten im literarischen Frankreich (Nord und Süd, mars 1892, t. 60., p. 352).*

2. C. A. Klein. *Blätter für die Kunst*, I, 2, p. 48.

3. *Blätter für die Kunst*, II, 2, p. 35.

4. C. A. Klein, art. cit. (*Bl. f. d. K.*, I, 2, p. 48).

5. *Blätter für die Kunst*, I, 2, p. 48.

Dianen. Le souci de mettre à la rime des mots vraiment beaux et non triviaux se reflète aussi dans l'usage fréquent de mots composés originaux à la rime : *denkerstörung* — *erhöhung*, *dom* — *melo-dienstrom*, *orakellaut* — *vertraut*, *gesponnen* — *zauberbronnen*. On voit comment cette addition d'un mot inattendu au mot à la rime confère à celui-ci une beauté et une dignité nouvelles et détruit chez le lecteur toute impression du « déjà vu et du déjà senti ».

Or ce culte de la rime riche et rare, inconnu jusque-là à la poésie allemande, est un des caractères essentiels du Parnasse français. On sait quel rôle souverain fut décerné à la rime par Banville dans son *Petit Traité de Poésie Française*. On ne peut pas se méprendre sur la signification de phrases comme celles-ci : « La rime est l'unique harmonie du vers et elle est tout le vers... La rime est seule et elle suffit... L'imagination de la rime est, entre toutes, la qualité qui constitue le poète... On n'entend, dans un vers, que le mot qui est à la rime ¹ ». Sainte-Beuve, l'ami de Baudelaire, a célébré la rime en des termes non moins absolus dans un poème connu. — Baudelaire et Mallarmé sont restés fidèles à ce dogme du Parnasse, tout comme ils ont respecté son dogme du vers régulier. Mais ici encore ils s'écartent du Parnasse dans la conception de la rime, comme ils l'ont fait dans la conception du vers. D'accord avec les Parnassiens sur l'importance de la rime, ils ont des notions très différentes quant à la raison de cette importance. Comme les Parnassiens ils y voient un élément essentiel dans la construction du poème — mais n'oublions pas que pour eux un poème c'est une musique. Pour les Parnassiens la rime c'est un élément architectural, pierre angulaire de l'édifice du poème. Si elle est aussi une musique, c'est une musique qui n'est permmissible qu'en tant qu'une aide au développement logique de l'idée. Au contraire, pour Baudelaire et pour Mallarmé, la rime, comme la pause qui y succède, est surtout un élément musical, ayant pour objet d'affermir la disposition rythmique du poème. « La rime avertit l'oreille qu'un groupe rythmique est complet et qu'un autre va venir ; tant que la seconde rime n'a pas été entendue, l'esprit est dans l'attente ; dès qu'elle a sonné à l'oreille, il se repose dans le sentiment de satisfaction qui naît de toute combinaison harmonieuse reconnue parfaite ². »

1. T. de Banville, *Petit Traité de Poésie Française*. Cité par A. Beaunier, *La Poésie Nouvelle*, p. 28.

2. M. Grammont, *Petit Traité de Versification Française*, 5^e éd. Paris 1924, p. 36.

Ainsi et non autrement s'explique la préoccupation de l'ancêtre et du chef du symbolisme avec la rime. Ils ont voué à cette partie de leur technique des soins infinis. Baudelaire écrit dans ses notes : « Pourquoi tout poète qui ne sait au juste combien chaque mot comporte de rimes est incapable d'exprimer une idée quelconque ». Dans les *Fleurs du Mal* les rimes sont toujours suffisantes et souvent riches. Il en est de même pour Mallarmé. Il pratiqua « la rime riche et rare, à la Banville... D'ordinaire sa rime est choyée, précieuse et belle, et là-dessus jusqu'à la fin il ne transigea pas ¹ ». Du reste, il a précisé dans *Divagations* la fonction indispensable remplie par la rime : « Voilà, constatation à quoi je glisse, comment, dans notre langue, les vers ne vont pas que par deux ou à plusieurs, en raison de leur accord final, soit la loi mystérieuse de la Rime, qui se révèle avec la fonction de gardienne et d'empêcher qu'entre tous, un usurpe, ou ne demeure péremptoirement... ² ». Dans une note il ajoute : « Là est la suprématie de modernes vers sur ceux antiques formant un tout et ne rimant pas ; qu'emplissait une bonne fois le métal employé à les faire, au lieu qu'ils le prennent, le rejettent, deviennent, procèdent musicalement : en tant que strophe, ou le Distique ³ ».

Il est certain que c'est surtout pour que ses vers « procèdent musicalement » que George a donné tant de soin au choix de ses rimes — certain aussi que ce sont les rimes impeccables des poètes français qui lui ont été une inspiration et un exemple. Il va de soi que la rime a dû le séduire en plus par sa propre qualité d'assonance — comme du reste elle a dû séduire Baudelaire et Mallarmé. De cet aspect de la rime on parlera plus loin, par rapport à l'harmonie verbale. Notons en conclusion qu'une fois George se dispense de rimes, dans le poème *Nachmittag*, et il montre par là combien il est éloigné, comme Baudelaire et Mallarmé aussi, d'ailleurs, de la croyance parnassienne que la rime est « l'unique harmonie » du vers. Dans un autre poème *Einladung* il admet — exceptionnellement — parmi ses rimes de simples assonances : *staub, glaubt, gute, blüthen...* Il est plus que probable qu'il s'agit là d'une influence de Verlaine. On se souviendra que Verlaine a condamné non la rime mais « seulement l'abus qu'on en fait ». Comme remède à cet

1. Thibaudet, op. cit., p. 190.

2. *Divagations*, p. 227.

3. Ibid. ■

abus il a proposé l'usage occasionnel de l'assonance. Évidemment c'était là une réforme qui était tout le contraire de celle que se proposait George. Cependant il se peut bien que celui-ci ait voulu l'adopter une fois pour montrer qu'il était bien le maître de la rime et non son esclave.

Après les vers et les rimes, ce sont encore les strophes qui sont, dans *Hymnen*, d'une facture impeccable. Elles offrent une grande variété de systèmes rythmiques. La forme préférée de George est le quatrain, mais il emploie aussi le sonnet, la terzarima et le distique et, en plus de ces formes classiques, nombre d'autres combinaisons rythmiques d'une beauté indiscutable. Dans ces dernières c'est le plus souvent la strophe de six vers, écrite sur trois rimes, qui fait le fond du poème.

On peut dire des strophes de George qu'elles offrent les mêmes caractères que ses vers. D'abord leur forme, comme celle du vers, dépend de rapports fixes, elle séduit par ses proportions et son harmonie. Mais cette beauté harmonieuse est là pour agir non sur l'esprit mais sur l'âme du lecteur. Tout comme le mouvement du vers, le mouvement plus ample de la strophe doit nous entraîner par sa musique. Et puis, comme dans le vers, George se permet dans la strophes des variations qui peuvent exprimer chaque nuance de l'émotion. Si le nombre des rimes est fixe, il varie leurs combinaisons jusqu'à l'infini. Le mouvement serein et majestueux du quatrain ou du sonnet ne convient pas toujours à son état d'âme. En d'autres poèmes il faut répéter pendant plus longtemps la même cadence, afin de rendre une impression de nonchalance ou de monotonie. Il faut parfois à la suite d'une série de vers de longueur égale un vers plus petit, pour que le rythme s'arrête un instant avant de rebondir.

Dans cet art de combinaisons rythmiques ne faut-il pas voir, encore une fois, l'influence de Baudelaire, de Verlaine et de Mallarmé ? Dans le domaine de la strophe, comme dans celui du vers et de la rime, ils ont conservé l'héritage du Parnasse, mais en l'adaptant à des fins symbolistes. Les Parnassiens, maîtres de l'art formel, ont excellé en architectes de la strophe. Ils ont exhumé quantité des anciens poèmes français à forme fixe. Ce fut surtout Théodore de Banville qui fut « le Viollet-le-Duc de ces frêles constructions, et qui s'en fait gloire à maintes reprises. « A partir de ce moment, écrit-il dans le *Commentaire des Odes funambulesques*, les poèmes à forme fixe, Rondeaux, Triolets, Villanelles, Ballades,

Virelai, Chant royal, Pantoum vont se succéder dans ce livre. J'ai voulu, autant qu'il était en moi, ressusciter et remettre en lumière ces formes de poèmes... ¹. » Ami de Banville et de Sainte-Beuve, Baudelaire s'est préoccupé également de la construction symétrique de ses strophes. Chez lui, comme chez George, la forme préférée reste le quatrain, mais il emploie aussi des strophes d'une construction plus compliquée, qui sont évidemment des dérivés des formes fixes prônées par Banville dans son *Petit Traité*. Mais son attitude n'est pas celle de Banville. Pour celui-ci un poème à forme fixe c'est un « arrangement régulier et complet auquel il est interdit de changer rien... ² ». Pour Baudelaire l'essentiel est non la forme elle-même mais l'impression qui s'en dégage. Il n'a donc pas besoin d'adhérer à aucune forme rigide. Il garde toujours une certaine symétrie dans ses combinaisons de rimes et de vers, car il faut donner une impression d'harmonie et de mesure, mais ces combinaisons, il ne craint pas de les varier pour qu'elles expriment toutes les nuances de son émotion. Gautier n'a pas manqué de remarquer nombre de sonnets libertins dans les *Fleurs du Mal*. Et dans la suite des vers, comme dans celle des rimes, Baudelaire songe toujours à l'impression à transmettre. Pour obtenir un effet de balancement il associe, dans des poèmes comme *La Musique* ou *L'Invitation au Voyage*, des vers de longueur différente, ou il répète pendant toute une stance comme dans *le Balcon* la même cadence berceuse. Mallarmé, comme Baudelaire, se montre, dans ses strophes, l'héritier du Parnasse. Il emploie les formes fixes, le quatrain, le sonnet et la terzarima. Il a même écrit des sonnets qui sont, comme le *Sed non satiata* de Baudelaire, de « véritables bouts-rimés ». Mais dans cette régularité il voit, comme Baudelaire, non une condition imposée du dehors mais l'essence même de la poésie. « Similitude entre les vers, et vieilles proportions, une régularité durera parce que l'acte poétique consiste à voir soudain qu'une idée se fractionne en un nombre de motifs égaux par valeur et à les grouper... ³. » Enfin Verlaine représente le point culminant où l'idéal parnassien de la strophe se merge complètement dans l'idéal symboliste. Il garde la diversité des systèmes rythmiques qui fut un des caractères du Parnasse, mais il l'augmente à

1. Voir Cassagne, op. cit., p. 103.

2. T. de Banville, *Petit Traité de Poésie Française*, Paris, 1891, p. 118.

3. Mallarmé, *Crise de Vers. Divagations*, p. 243.

l'infini. Il ne se gêne pas pour conformer à des formes classiques, bien qu'il s'en serve, comme dans les sonnets de *Sagesse*, lorsqu'elles conviennent à son état d'âme. Il se permet toutes les libertés dans la succession des rimes. Une seule règle lui reste — trouver la musique qui convient à son émotion. Mais tout comme dans son vers il conserve le nombre, il conserve dans ses strophes la symétrie, car elle lui paraît, à lui aussi, indispensable à « l'acte poétique ».

Il faut faire une mention spéciale ici des effets de répétition. Les anciens poèmes à forme fixe restaurés par le Parnasse étaient presque tous basés sur la répétition régulière de certains vers. Ce fut surtout l'emploi du refrain qui attira Baudelaire à des formes comme le pantoum. En vérité, le refrain, puisqu'il est là pour marquer le retour d'une idée obsédante, est, dans sa nature même, une puissance de suggestion. Baudelaire l'a compris comme telle et il en a fait un emploi fort heureux dans des pièces comme *L'Invitation au Voyage*, *Le Jet d'eau*, *Le Balcon*, *Harmonie du Soir*, *L'Irréparable*, *Reversibilité*... De même le refrain est employé parfois par Verlaine dans des morceaux comme *Soleils couchants*, *les Indolents*. Si on en parle ici, c'est à cause de l'usage très suggestif que George a fait du refrain dans les poèmes *Nachmittag*, *Verwandlungen* et *Auf der Terrasse*. Autant que le refrain dans le *Jet d'eau* celui de *Nachmittag*, par exemple, sert à mettre en relief l'émotion dominante de la pièce. « Wie geht in dem Gedicht *Nachmittag* die lastende Stille des glühenden Sommernachmittags zusammen mit dem schweren Rhythmus der ersten Verse, deren Wirkung bei der Wiederaufnahme sich noch verstärkt, weil man sie als den verdichteten Gehalt der dazwischenliegenden, schillernen Versreihen mit leichterem Rhythmus empfindet ¹ ! »

On ne peut pas douter que dans la composition de ses strophes George n'ait été très influencé par Baudelaire, Verlaine et Mallarmé. Ils lui ont donné l'exemple de strophes de composition très variée et parfois complexe, dont la symétrie parfaite constitue essentiellement une puissance de suggestion. Ils lui ont montré en plus comment de telles strophes peuvent suggérer non seulement une impression générale d'harmonie mais encore les nuances les plus délicates de l'émotion personnelle du poète.

Qu'il s'agisse du vers, de la rime ou de la strophe George retient

1. C. Wandrey, *Stefan George*, p. 15.

donc la perfection formelle chère au Parnasse, mais c'est parce qu'il y voit, à l'exemple de Baudelaire et de Mallarmé — un peu aussi de Verlaine — une puissance de suggestion. Son attitude envers les éléments formels de la versification est bien celle — essentiellement « symboliste » — exprimée par Souriau quand il écrit en 1893 : « Le rythme est moins un agrément qu'on nous procure qu'une puissance dont on dispose : il vaut surtout par son effet d'entraînement. A peine avons nous commencé à lire une pièce de vers, que nous sommes pris dans son rythme : cadence intérieure du vers, qui fait succéder les syllabes faibles aux syllabes appuyées : cadence plus lente de la rime, qui nous fait attendre en écho le retour du même son : mouvement plus large encore de la strophe qui soulève à temps égaux tout un groupe de vers en une grande période : ainsi nous sommes poussés en avant par l'attente perpétuelle de l'impulsion sonore dont notre oreille exige le retour ¹ ».

Il faut encore tenir compte, en constatant la perfection formelle de la versification de George, de l'influence de la situation historique. On a déjà noté la nécessité urgente pour la forme dans la poésie allemande de 1890. Mais plus impérieux même que le besoin d'introduire dans le contenu un élément plastique fut celui d'affermir la forme extérieure, menacée et déjà à moitié démolie. Ce fut là encore une raison pour laquelle George devait se tourner de plus en plus vers des poètes qui, comme Baudelaire et Mallarmé, reconnaissaient encore, en prosodie, le besoin de règles intransigeantes. « Wenn also », dit Klein, « die jungen dichter unsrer neuesten künstlerischen bewegung die sprache zu höchster glätte den reim zu höchster reinheit bringen die wortverbindungen von allen unebenheiten und missklängen reinigen so scheinen sie dem einzig richtigen gang der entwicklung zu folgen ² »..

Et par là — ne manquons pas de le remarquer — George se sépara très nettement, quant à cette partie de sa technique, des jeunes symbolistes. «... Il ne faut pas s'y tromper, dit Saint-Paul. Je n'ai pas voulu inféoder Stefan George à l'école symboliste. Une telle prétention eut été absurde, car, au contraire du mouvement français, il devenait nécessaire, en Allemagne, de serrer davantage l'expression poétique, et, tout en renouant la tradition des roman-

1. P. Souriau. *La Suggestion dans l'Art*. Paris 1893. p. 46.

2. C. A. Klein. *Über das Rein Formelle* (*Blätter für die Kunst*, I, 3, p. 85).

tiques, Novalis, Schlegel, doter la forme versifiée d'une prosodie régulière.

« Même en adoptant l'esthétique symboliste, il fallait donc, au point de vue métrique, accomplir une révolution inverse de celle des jeunes poètes français.

« C'est ce que Stefan George avait profondément compris. Il a donné une forme plus serrée à son vers ; il en a harmonisé le rythme, fixé la strophe et ramené la métrique aux règles d'une prosodie classique, alors que les symbolistes luttèrent pour la liberté du vers ¹ ».

Mais si George se sépare des jeunes symbolistes sur la question de la métrique, il est complètement d'accord avec eux quant à une autre partie de sa technique. Jusqu'ici on n'a parlé que de ces éléments de la versification qui se laissent nettement codifier, c'est-à-dire des rythmes, des rimes et des strophes. Mais il reste encore un autre élément non moins essentiel mais bien plus mystérieux et plus malaisé à définir. Il s'agit de l'harmonie verbale. Sans doute elle aussi est universelle et inhérente à toute poésie. Mais les traités de versification sont loin d'en avoir fait autant de cas que de procédés plus conscients. Cependant chez les symbolistes — et chez George — elle est devenue tout aussi importante que les autres éléments du vers, et si on veut étudier ces poètes du point de vue musical c'est surtout d'elle qu'il faut tenir compte.

Parmi toutes les qualités qu'on a remarquées dans la poésie de George c'est peut-être sa richesse au point de vue sonore qui a le plus engagé l'attention de critiques. « Klang », « Melodie » — voilà des termes qui reviennent constamment à son intention, et c'est dans ce domaine qu'il aurait remporté, selon l'avis de plus d'un, ses triomphes les plus éclatants. « Noch immer », dit Baumgarten », ist von demjenigen Material des Künstlers nicht die Rede gewesen, was dieser Dichter mit der allergrössten Meisterschaft beherrscht : vom Klang des Lautes und der Silbe und im Zusammenhang damit vom Reim (Endreim)... eine selbstständige Behandlung fordert dieses Gebiet schon darum, weil der Klang dem Dichter doch schliesslich in noch höherem Masse Selbstzweck wird als der Rhythmus ² ». Et Friedrich von der Leyen affirme : « ... die Macht des Klanges und die Kunst des Gedichtes hat sich ihm klarer, stärker offenbart,

1. A. Saint-Paul, art. cit. (*Rev. d'All.*, nov.-déc., 1928).

2. Baumgarten, art. cit. (*Preussische Jahrbücher*, t. 128, p. 461).

als irgend einem deutschen Künstler seiner Tage ¹ ». Ce caractère se montre en toute sa force dès *Hymnen* où Wolters entend déjà « einen Klang, dessen südliche Fülle unser Ohr bisher nur in romanischen Lauten vermutete ² », où Gundolf cite « die gepflegte und abgewogene Klangfülle ³ » comme l'un des traits essentiels du style.

En effet, un examen même sommaire révèle dans ce recueil un emploi fréquent des procédés techniques qui ont pour but de mettre en valeur les qualités sonores des voyelles et des consonnes. Dès la première strophe des *Hymnen* ce caractère s'annonce dans toute sa force :

Hinaus zum strom ! wo stolz die hohen rohre
Im linden winde ihre fahnen schwingen
Und wehren junger wellen schmeichelchore
Zum ufermoose kosend vorzudringen.

Que de charmes ces quatre vers ne renterment-ils pas au point de vue des sons — assonances, allitérations, rimes riches, rime à l'intérieur du vers ! « Selten ... hat ein künstlerisches Lebenswerk mit leuchtender und volltönender Klangpracht eingesetzt als die Verse der « Weihe » ⁴ ».

Il n'y a dans le fait d'une telle préoccupation rien de surprenant après ce que nous venons de voir. Si George s'était montré, dans son attitude envers les mètres, les rimes et les strophes, un Parnassien orthodoxe, on aurait pu s'étonner de le voir rechercher constamment l'assonance et l'allitération. Mais nous avons vu que pour lui la forme poétique était en essence une forme musicale. N'est-ce pas donc tout à fait naturel que le poète pour qui la forme métrique est une « partition » reconnaisse au côté acoustique des mots une fonction analogue à celle des notes dans un morceau de musique ? La fonction musicale des mots n'est pas tout à fait la même, évidemment, que celle des rythmes. Ceux-ci répondent à l'impulsion de l'âme vers la mesure, le nombre parfait ; ceux-là ont pour mission surtout de combler notre désir d'harmonie. Ce sont là des fonctions complémentaires mais qui exigent, dans l'examen d'une œuvre poétique, une étude individuelle.

1. F. von der Leyen, op. cit., p. 198.

2. Wolters, op. cit., p. 25.

3. Gundolf, op. cit., p. 65.

4. Wandrey, op. cit., p. 15.

En parlant de l'attitude de George envers les rythmes, les rimes et les strophes — pour lui des éléments surtout musicaux — on a essayé de montrer que cette attitude s'était formée surtout à l'étude de Baudelaire et de Mallarmé — en partie aussi de Verlaine. De même il est impossible d'étudier de façon suffisante le rôle des sons chez lui sans tenir compte, ici aussi, de l'influence des trois maîtres français — à laquelle il faut ajouter cette fois celle de toute la jeune génération symboliste.

Ici, comme toujours, il faut commencer par une mention de Baudelaire. Dans sa conception du rythme d'abord, ensuite dans sa manière d'en faire une correspondance de la sensation, celui-ci se différencia nettement des Parnassiens. Cependant ce ne fut ni par le choix de rythmes suggestifs ni par l'usage de l'enjambement et du rejet que Baudelaire assouplit avec le plus de succès le métier parnassien. Ce qui fait le charme par excellence de son vers, ce que les symbolistes y ont surtout admiré, c'est la façon dont la « langue classique » des *Fleurs du Mal* « s'emplit tout à coup de sonorités profondes comme la résonance du bronze ou suaves comme les harmoniques du hautbois, et atteint sans effort apparent, sans procédé visible, à la musicalité pure ¹ ». Sans doute cette musique est due en grande partie à des procédés complexes — instinctifs, d'ailleurs, chez le poète — et qui ne s'expliquent pas. Cependant il faut remarquer dans son vers l'emploi fréquent de l'assonance et de l'allitération. « Baudelaire est un des poètes modernes qui présentent relativement le plus de vers assonancés ou allitérés, et, pour le dire sans plus tarder, c'est là sans doute une source importante du charme original et pénétrant que dégage sa poésie ² ». Lui-même fut pleinement conscient de ce caractère de son vers, et si ce fut là en partie un trait spontané ce fut aussi en partie un effort délibéré. Ne fut-il pas un admirateur de Sainte-Beuve, dont le vers montrait parfois, à l'exemple de celui des anciens «... une tentative, une intention d'harmonie particulière, par allitération, assonance etc, ressources musicales que notre poésie classique a trop ignorées ³ ». A cette influence vint s'ajouter celle de la poésie anglaise et celle des poèmes de Poe — qui abondent, tous deux, en assonances et en allitérations. Dans un passage de ses Notes

1. C. Mauclair, *Charles Baudelaire*, p. 92.

2. Cassagne, op. cit., p. 57.

3. Cité par Cassagne, *ibid.*

Baudelaire a écrit : « Comment la poésie touche à la musique par une prosodie dont les racines plongent plus avant dans l'âme humaine que ne l'indique aucune théorie classique : que la poésie française possède une prosodie mystérieuse comme les langues latine et anglaise ¹ ».

Chez Mallarmé, comme chez Baudelaire, ce sont les timbres des mots non moins que les rythmes qui doivent constituer une musique. Celui qui, dans la dernière période de sa vie, a recherché constamment « un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien ² » a su instrumenter son vers de sorte que s'y jouent d'incomparables harmonies. Dans cette tentative d'organiser un « solitaire tacite concert » il a souvent employé, lui aussi, l'assonance et l'allitération. On le voit « chercher constamment l'harmonie de ses vers dans l'assonance et l'allitération. En outre des ressources poétiques françaises il s'inspire peut-être de la poésie anglaise, ou plutôt il en subit inconsciemment l'influence ³ ».

Quant à Verlaine, qui ne songerait pas tout d'abord, lorsqu'il s'agit de la musique des mots, au poète des *Romances sans Paroles* ? Qui n'a pas éprouvé le charme souverain de sa « phrase liquide ... qui roule avec douceur les allitérations et les répétitions de mots, comme un ruisseau de menus cailloux... ⁴ ». Il est certain que George a profondément ressenti cette qualité musicale. N'a-t-il pas préféré, entre tous les recueils de Verlaine, les *Romances sans Paroles* ? N'a-t-il pas traduit ces poèmes des *Ariettes oubliées* où Verlaine se rapproche le plus de la musique pure, « *C'est l'extase langoureuse..., Je devine, à travers un murmure..., Il pleure dans mon cœur...* ». On sait quel rôle est joué dans ces vers, et dans tant d'autres qui leur ressemblent, par l'assonance et l'allitération. Et pourtant, il importe de faire une réserve au sujet de l'influence — d'ailleurs indiscutable — de Verlaine sur George. Verlaine est, en vérité « ... essentiellement musicien ... Mais (les grandes orgues de *Sagesse* mises à part) il est musicien comme on l'était au temps des violes et des luths, tout au plus des guitares, des mandolines, des violons et des clavecins. Il n'orchestre pas sa strophe comme

1. Cité par Cassagne, *ibid.*, p. 59.

2. Mallarmé, *Divagations*, p. 248.

3. Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, p. 195.

4. J. Charpentier, *Le Symbolisme*, p. 22.

Baudelaire ; il ne conduit pas ses thèmes de la manière « consciente et réfléchie » du poète des *Fleurs du Mal* qui reste le prosodiste le plus varié que nous ayons eu...¹ ». Dans le sentiment du mot comme musique, dans l'usage de l'assonance et de l'allitération George doit beaucoup à Verlaine — surtout dans les poèmes à forme plus aérienne. Mais ce n'est pas à la poésie de Verlaine qu'il s'est adressé — exception faite pour *Sagesse* — pour ces procédés d'harmonie plus complexes qui donnent au vers des *Hymnen* une telle plénitude et une si fière allure.

Venons enfin à la jeune génération symboliste, car c'est d'elle aussi qu'il faut tenir compte ici. Dans l'examen des rythmes chez George point ne fut besoin d'accorder plus qu'une mention sommaire à la génération de 1885. Leur véritable originalité dans ce domaine — le vers libre — lui est resté — autant par tempérament que par nécessité historique — nettement antipathique, et là où ils demeurèrent dans les bornes de l'ancienne métrique ils ne lui offraient rien qu'il ne trouvait déjà chez Baudelaire, Verlaine et Mallarmé. Mais s'il suffisait donc, à cet égard, de se borner aux trois maîtres, une telle restriction n'est plus permise ici. Non que, dans le domaine de l'harmonie verbale, les jeunes symbolistes aient surpassé leurs prédécesseurs. Mais au moins ont-ils remporté ici des réussites telles qu'on ne saurait y rester indifférent. En plus, aucun des précurseurs n'avait jamais systématisé au même degré qu'eux la recherche de l'harmonie verbale. C'est qu'ils y furent bien obligés, car ce qui fut encore chez les prédécesseurs simplement une manière d'assouplir l'ancienne métrique devint pour beaucoup d'entre eux en quelque sorte l'équivalent de toute métrique. On peut penser que le futur fondateur des *Blätter für die Kunst* n'est pas resté indifférent à des théories telles que celles propagées dans les *Ecrits pour l'Art*. On n'a point l'intention, toutefois, de vouloir dire qu'il a partagé les doctrines de l'école « symbolique et instrumentiste ». Mais il est certain que des théories sur l'harmonie du vers, telles qu'il s'en trouvait là et — sous un aspect moins catégorique — dans toutes les revues symbolistes, devaient susciter chez lui une vive préoccupation de cette question. Rappelons encore l'influence certaine de tant de discussions sur la nouvelle technique auxquelles il a dû participer dans les milieux symbolistes. Et ajoutons que si la volonté d'utiliser pleinement les qualités sonores

1. Ibid., p. 21.

des mots se traduisit quelquefois dans l'œuvre des jeunes d'une façon par trop évidente, elle fut, par cela même, d'autant plus propre à initier George dans les secrets de cette technique nouvelle.

Ceux parmi la jeune génération de poètes qui ont le plus agi sur George sont sans doute ceux-là qu'il a tenu à présenter plus tard, au moyen de traductions, aux lecteurs des *Blätter für die Kunst*. Songeons d'abord à Henri de Régnier. Ce poète, symboliste et en même temps, dès ses débuts, profondément classique, est peut-être celui, entre tous, dont l'art offre le plus d'analogies avec celui de George. On a déjà noté leur amour commun de l'ordre et de l'harmonie, amour qui s'est manifesté dans leur poésie par des attitudes plastiques, de savantes gradations de teintes, des mouvements cadencés et dans la versification (au moins dans les premiers recueils de Régnier) par des mètres classiques. A cela ajoutons maintenant un commun souci d'harmonie verbale. Des *Poèmes anciens et romanesques* publiés en 1890 on a dit : «... le choix des mots, leur combinaison donnent au vers des sonorités chantantes, et d'étranges orchestrations s'y entendent où les cuivres éclatent dans la plainte indéfinie des violons et que des tambourins en fête traversent parfois ¹ ». Mais si on parle d'harmonie verbale n'est-ce pas surtout le nom de Stuart Merrill qui se présente ? Dans les *Gammes* et les *Fasies* il y a une recherche constante d'effets musicaux au moyen d'assonances, d'allitérations, d'harmonie imitative, de rimes intérieures «... Stuart Merrill se distingue déjà de l'école (le Parnasse) en étendant au vers entier la préoccupation de sonorité qu'on avait une tendance à ne faire porter que sur la rime. Il y a, dans toute la longueur de son vers, des assonances nombreuses et savamment ménagées, des allitérations de consonnes... ² ». Par ses origines anglo-saxonnes, Merrill fut particulièrement doué pour introduire dans la poésie des effets de ce genre. Habitué dès sa jeunesse à la musique de Poe et de Swinburne, c'est sans doute très consciemment qu'il espérait « faire concourir certaines beautés du vers anglais au renouvellement de la poésie française ³ ». Mais, à vrai dire, parmi les jeunes poètes traduits par George -- de Régnier, Merrill, Vielé-Griffin, Verhaeren, Moréas et Saint-Paul -- il n'y en avait pas un seul dont le vers ne se distinguât par la richesse de l'harmonie verbale

1. A. Beaunier, *La Poésie Nouvelle*, p. 214.

2. Ibid., p. 315.

3. M. Henry, *Stuart Merrill*, p. 45.

Mais répétons ici à propos des sonorités ce qu'on a déjà dit à propos des rythmes. On ne saurait apprécier pleinement cette qualité musicale du symbolisme sauf en y voyant une correspondance de l'idée. C'est uniquement comme auxiliaire puissant dans l'expression de l'idée que les symbolistes ont recherché la musique des syllabes. L'essentiel c'est de se rappeler que pour eux l'idée c'est non « un concept rigide mais une pensée en action et vivante », bref, un élan de l'âme. Il s'agit d'une « poésie idéaliste en qui la pensée et le sentiment s'identifient au point de prendre corps par un lyrisme grandiose et évocateur d'âme ¹ ». Il est évident qu'une telle poésie trouvera non un obstacle mais une aide à l'expression de ses idées dans la musique verbale — car qu'est-ce que la musique sinon l'expression de l'âme ? La présence de l'idée — au sens symboliste — est la condition même de la musique et jamais les symbolistes n'ont conçu celle-ci sans celle-là. Mallarmé ne va-t-il jusqu'à dire : « ...ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique ² ».

La poésie française se distingua donc, à l'époque même de la composition des *Hymnen*, par une recherche — souvent systématique — de sonorités verbales, n'y cherchant, toutefois, en dernière analyse, qu'une aide à l'expression de l'idée. N'est-ce pas là la situation même de George dans *Hymnen*, en ce qui concerne l'harmonie verbale ? Examinons-la plus en détail et on verra qu'il a adopté jusqu'aux procédés favoris des symbolistes.

Il y a dans *Hymnen* un très grand nombre de vers allitérés, et ces vers se signalent et par leur propre musique et par la correspondance entre la musique et l'idée. Remarquons, par exemple, que lorsqu'il s'agit d'une image sensorielle, la répétition des consonnes arrive souvent à restituer la sensation primitive dans toute sa fraîcheur. Voici le bruit de la tempête :

Mit den planken die brausenden wogen grollen
Und dumpfe gewitter rollen ³.

1. T. de Visan, *L'Attitude du lyrisme contemporain*, p. 21.

2. Mallarmé, *Crise de Vers. Divagations*, p. 249.

3. H. P. A., p. 29.

Mais voici aussi les sons les plus doux :

Zur seite sanfte sänger seines ruhmes...¹

Den kiesel tröstet deines kleides saum².

On trouverait facilement chez Baudelaire et les symbolistes nombre d'exemples de cette imitation des sons, depuis les plus sombres :

... Le faubourg secoué par les lourds tombereaux.

jusqu'aux plus légers :

O le frêle et frais murmure !

Cela gazouille et susurre...

De même, les sensations tactiles peuvent être suggérées par l'allitération :

Den glatten guss von himmelgrünem glase...³

Und wallen nach den lippen kühler welle...⁴

In eines teppichs seidengrünen strähnen...⁵

Pareillement, Baudelaire donne une impression de surfaces lisses :

Des nappes d'eau s'épanchaient, bleues...

ou Mallarmé, celle de l'eau glacée :

Un clair croissant perdu par une blanche nue

Trempe sa corne calme en la glace des eaux...

Mais ce n'est pas seulement la sensation élémentaire, c'est encore tout le vague du sentiment qui se traduit par les allitérations des *Hymnen*. George paraît aimer particulièrement les consonnes qui donnent une impression de calme, de langueur ou de mélancolie — nasales, liquides et spirantes. L'effet est surtout de tranquillité :

Schon scheinen durch der zweige zackenrahmen

Mit sternenstädten selige gefilde...⁶

1. Ibid., p. 47.

2. Ibid., p. 32.

3. Ibid., p. 40.

4. Ibid., p. 22.

5. Ibid., p. 14.

6. Ibid., p. 13.

Die jenen wonnetag erwachen sahen
Empfinden heiss von weichem klang berauscht ¹

Der knabe wohl mit jedem wink vertraut
Verbeugt sich würdig vor dem hospodar... ²

Und weit wo wolken lichte berge bilden
Er seiner wünsche wunderlande sucht ³

O schiffe, stolzer schwäne schaugepräng das farben mir bescherte,
O meer das mütterlich an meine lieder mir den glauben mehrte ⁴.

Un effet analogue est fréquemment donné par les mêmes moyens chez Baudelaire :

Mais la tristesse en moi monte comme la mer...

ou chez Mallarmé :

Mais avant, si tu veux, clos les volets, l'azur
Séraphique sourit dans les vitres profondes.

Il est à remarquer que dans tous ces cas l'emploi de l'allitération ne s'impose point sur l'attention du lecteur. On en subit l'effet sans guère le remarquer — tant le procédé semble naturel. La raison est sans doute que les mots allitérés se distinguent si souvent aussi par la richesse des voyelles. Thibaudet a noté qu'il faut que l'allitération soit toujours, comme chez Mallarmé, «nourrie convenablement de voyelles ⁵». Associée ainsi aux voyelles, l'allitération a pour effet non seulement de donner une certaine tonalité au poème mais encore de produire « une impression plus ou moins forte de cohésion, de plénitude du vers ⁶ ». On pourrait dire des allitérations de George ce qu'on a dit de celles de Baudelaire : « Par l'allitération Baudelaire se plaît le plus souvent à appuyer la vibration somptueuse des voyelles et des diphtongues sur l'insistance d'une articulation robuste et sourde,

1. Ibid., p. 15.

2. Ibid., p. 27.

3. Ibid., p. 31.

4. Ibid., p. 39.

5. Thibaudet, op. cit., p. 201.

6. Cassagne, op. cit., p. 71.

répétée de place en place au long du vers : ainsi le battement d'un tambour voilé soutient l'expansion des cuivres ¹ ».

L'emploi de l'allitération, ce « procédé inhérent au génie septentrional », a toujours été fréquent dans la poésie allemande. On sait quel rôle capital elle a joué dans l'ancienne versification. Ce qui est neuf dans *Hymnen*, c'est non le procédé lui-même mais la manière de l'employer, qui comprend tous ces secrets d'une technique raffinée. D'aucuns, comme Goethe, avaient su déjà en découvrir quelques-uns, grâce à leur instinct poétique, mais personne n'en avait fait, jusque-là, le même emploi systématique et conscient.

Mais c'est dans l'usage de l'assonance, plus encore que dans celui de l'allitération, que s'accuse la dette de George envers les symbolistes. C'est qu'ici, inspiré par l'exemple de Baudelaire, de Verlaine et de Mallarmé, il a su révéler aux contemporains des ressources encore insoupçonnées de la langue allemande. Il a montré dans *Hymnen* que cette langue, qui paraissait se signaler par une surabondance de consonnes, recèle néanmoins une richesse vocalique telle qu'un poète peut en tirer de merveilleux effets. Il est hors de doute que ce sont les maîtres français qui lui ont inspiré en premier lieu ce désir ardent de la musique vocalique. « Die romanischen Sprachen », dit Hamann, « mit ihren klingenden nasalen Tönen, ihren vollen tonreichen Endigungen kommen dem musikalischen Verlangen in der Sprache stärker entgegen, als die deutschen konsonanzreichen Worte. Stefan George hat französisch zu dichten begonnen. Und ewig vorbildlich für diese Sprachmusik wird die dumpf-nasale Tonart Verlaines in seinem Herbstgedicht bleiben :

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone ².

Une des causes les plus puissantes du découragement de George, lors de son retour en Allemagne, fut précisément le contraste entre les ressources sonores de la poésie allemande et celles de la poésie française « Der hohen Lautkunst des Westens, der klaren und beschwingten Form ihrer rhythmischen Gefüge, der gepflegten

1. Vivier, op. cit., p. 45.

2. Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, p. 87.

und aufreizenden Melodik ihrer Tontolgen stand in der Heimat die schwächliche Reimerei der Spärlingsschule oder das eben beginnende zuchtlose Gerede der Naturalisten gegenüber ¹ ». Seules les langues romanes lui paraissaient offrir alors la possibilité de création poétique «...die deutschen Laute » dit Wolters, « peunigten ihn gera-
dezu ». Mais s'il a douté un moment de la possibilité même de créer en langue allemande une poésie riche en sonorités autant que celle des Français, le traducteur de Baudelaire ne s'est pourtant pas laissé sombrer dans le découragement. Son culte passionné de Baudelaire, de Verlaine et de Mallarmé, son admiration sans bornes pour leur musique vocalique n'est pas restée sans fruit. Il a fini par trouver les moyens d'introduire en Allemagne les qualités sonores qu'il admirait chez les Français. Admirons dans *Hymnen* un système d'assonances qui n'a son pareil, à cette époque, que dans la poésie française contemporaine.

Tout comme les allitérations, les assonances de George sont belles et par leur parfaite musique et par leur correspondance parfaite avec le sentiment. On a vu quelquefois dans les assonances le charme capital de la langue de George.

Voici une assonance *ei* qui revient comme un écho pendant trois strophes successives :

... Schon scheinen durch der zweige zackenrahmen
Mit sternenstädten selige gefilde,
Der zeiten flug verliert die alten namen
Und raum und dasein bleiben nur im bilde.

Nun bist du reif, nun schwebt die herrin nieder,
Mondfarbne gazeschleier sie umschlingen,
Halboffen ihre traumesschweren lider
Zu dir geneigt die segnung zu vollbringen :

Indem ihr mund auf deinem antlitz bebte
Und sie dich rein und so geheiligt sah
Dass sie im kuss nicht auszuweichen strebte
Dem finger stützend deiner lippe nah... ²

On sent combien cet *ei* donne sa coloration à tout le poème. Non seulement le son aigu suggère musicalement l'atmosphère raréfiée du poème, cette perfection froide qui n'est guère humaine, mais en-

1. Wolters, op. cit., p. 23.

2. H. P. A., p. 13.

core il semble suggérer quelque chose de visuel, l'éclat blanchâtre de la vision. N'est-ce pas là un procédé tout voisin de celui de Mallarmé, par exemple, dans le sonnet *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* avec ses quatorze rimes en i, dont Thibaudet observe : « Elles (les 14 rimes) développent sur la voyelle aiguë et contractée la monotonie d'un vaste espace solitaire, silencieux, tout blanc de glace dure... ¹ ». Il n'est pas étonnant, en vue de tels poèmes, qu'on ait parlé, à propos de George, d'audition colorée. En effet, il a connu et traduit le sonnet de Rimbaud

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles
Je dirai quelque jour nos naissances latentes...

Il a connu aussi personnellement René Ghil, auteur de la théorie de la « Poésie instrumentale » où on doit « unir et perdre les poésies éloquente, plastique, picturale et musicale, toutes encore au hasard ». Mais on ne peut pas croire que Stefan George, convaincu autant que le plus intransigeant d'entre les jeunes de la supériorité de « l'état lyrique » sur « l'état logique », ait jamais adopté littéralement une théorie à base scientifique. Il a cru, comme Baudelaire et comme tous les symbolistes à sa suite, que l'univers est une « ténébreuse et profonde unité » où tout correspond, et les théories de Ghil, qui voit des correspondances certaines entre des sentiments, des sonorités verbales; des timbres d'instruments et des couleurs, ont dû lui être sympathiques dans leur principe. Mais ne croyons pas qu'il ait jamais pensé, comme Ghil, que c'est la méthode scientifique qui doit gouverner la construction d'un poème. Au contraire, il pensait sans doute comme Merrill que : « le co-efficient personnel et individuel doit prédominer dans le choix des sonorités ² ». Il s'est intéressé, cela est sûr, à l'idée de correspondances certaines entre l'idée, le son et la couleur. Mais ce n'est pas à la poésie scientifique qu'il s'est adressé pour la résolution pratique de la question. Non, il s'est adressé plutôt à des poètes comme Baudelaire qui ne se réclament pas de la science mais chez qui on trouvait déjà « l'accord parfait du sens des couleurs, des rythmes et des timbres dans un esprit prodigieusement disposé à leur synthèse ». C'est par l'étude, non de Ghil, mais de poètes symbolistes qui laissaient toute liberté à l'instinct poétique que George est arrivé souvent, dans *Hymnen*, à

1. Thibaudet, op. cit., 197.

2. M. Henry, op. cit., p. 76.

suggérer la couleur par le son. Qu'on compare, par exemple, la prédominance de voyelles claires dans

Rubinen perlen schmücken die fontänen ¹

avec celle des voyelles graves dans

Graue blätter wirbeln nach den grüften ².

Ici, il arrive, en effet, à peindre par le son comme nous l'avons déjà vu le faire avec les consonnes. Dans une phrase connue Carl August Klein a reconnu formellement dans *Hymnen* une tentative consciente de suggérer par le son des sensations visuelles et tactiles autant que des sentiments purement psychologiques : « Durch genau erwogene Wahl von Konsonanten und Vokalen bekommen wir einen Eindruck ohne Zutat des Sinnes. Jubel und Trauer, Glätte und Härte, Nacht und Licht fühlen wir ohne dass wir die Begriffe dastehn haben ³ ».

Comme les allitérations, les assonances dans *Hymnen* suggèrent parfois aussi des sons :

Pauken schweigen, sachte geigen.

Remarquons en plus la façon dont la différence dans la qualité des autres voyelles suggère la différence dans le timbre des instruments. Pareillement Baudelaire s'était écrié :

Adieu donc, chants du cuivre et soupirs de la flûte...

Mais les assonances dans *Hymnen* suggèrent aussi des résonances psychologiques plus obscures. Observons l'usage de voyelles graves o, u, dans des vers comme :

Heisse monde flohen aus der pforte...⁴

Gegenglut für zerstörende gluten suchend...⁵

Und dulden wie ich deine duldung ahne...⁶

1. *H. P. A.*, p. 14.

2. *H. P. A.*, p. 48.

3. C. A. Klein dans les *Blätter für die Kunst*, I, 2, p. 48.

4. *H. P. A.*, p. 48.

5. *Ibid.*, p. 21.

6. *Ibid.*, p. 43.

Baudelaire donne de même une impression lugubre par l'emploi de voyelles sombres :

Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs...

Voici au contraire des assonances en *a* qui donnent une impression plus gaie :

Die jenen wonnetag erwachen sahen...¹

Du hobst mir nagende plagen...²

Il y a aussi des assonances de voyelles claires qui donnent une impression beaucoup plus allègre :

Im linden winde ihre fahnen schwingen...³

Und wehren junger wellen schmeichelchore...⁴

Qu'on y compare telle assonance de Baudelaire :

A la très chère, à la très belle...

ou de Mallarmé :

A renaître, portant mon rêve en diadème...

Quelquefois il y a une double assonance :

Und auf der glatten fluten dunkelglanz...⁵

L'amour déjà noté pour les rimes riches est évidemment dû en partie à cet amour pour l'assonance. Jusqu'ici on a considéré les rimes surtout par rapport à l'organisation rythmique du poème, mais elles ont séduit George non moins par leur harmonie intrinsèque. On pourrait dire autant de l'emploi du refrain déjà noté en rapport à la strophe. Le même souci d'harmonie verbale conduit parfois à un emploi de la rime intérieure. Dans le poème *Strand* on la trouve au deuxième vers de chaque strophe. Ainsi :

Wo deine lippen glühen fremde kelche blühen...

1. *H. P. A.*, p. 15.

2. *Ibid.*, p. 18.

3. *Ibid.*, p. 12.

4. *Ibid.* loc. cit.

5. *Ibid.*, p. 13.

Tous ces procédés, George n'en abuse jamais. Il observe dans son emploi de l'assonance et de l'allitération cette modération qui est la condition même de leur valeur, car « elles doivent rester exceptionnelles, et leur beauté est liée aux espaces, autour d'elles, de vers ordinaires sur lesquels elles se détachent et dont, comme des clous d'or, elles soutiennent la draperie ¹ ».

Pour les buts d'une étude il est utile d'examiner séparément tous ces procédés, mais il va sans dire qu'ils se trouvent la plupart du temps ensemble et se prêtent un concours mutuel. Presque toujours chez George, comme chez Baudelaire « l'assonance des voyelles et l'allitération des consonnes se trouvent... ensemble, pour produire des effets complexes ² ». Admirons, par exemple, ce distique où l'assonance, l'allitération, la rime intérieure et la rime finale concourent toutes pour susciter une atmosphère de rêve, magique, inoubliable :

Das ziel vor kurzer zeit treu meinem zepter, nun schon zauber-au,
Die Tyrus teich und gartenreich getaucht in teer und blumentau ³.

L'assonance et l'allitération sont des procédés qu'il est facile de discerner et de classer. Mais ce ne sont point les seules causes qui sont en jeu dans la création de l'harmonie verbale des *Hymnen*. On a déjà noté en passant — et les exemples cités ont pu en fournir la preuve pratique — qu'il s'agit ici d'une véritable orchestration. Mais on ne saurait analyser toutes les causes qui contribuent à cet effet symphonique. Les assonances et les allitérations sont loin d'être les seuls procédés techniques y ayant concouru. La question de l'harmonie du vers a été étudiée, on le sait, par Maurice Grammont, qui considère que la modulation des voyelles en constitue la condition essentielle ⁴. Cette théorie a été critiquée cependant par Cassagne qui soutient, dans un passage de son étude sur Baudelaire, qu'il faudrait tenir compte aussi de la modulation des consonnes, et ensuite de rapports qui dépassent l'étendue du vers isolé ⁵. Devant une question aussi compliquée l'analyse doit faire

1. Thibaudet, op. cit., p. 199.

2. Cassagne, op. cit., p. 67.

3. *H. P. A.*, p. 39.

4. Voir M. Grammont, *Le Vers français ; ses moyens d'expression, son harmonie*. Paris, 3^e éd. 1923.

5. Voir Cassagne, op. cit.

échec. Contentons-nous d'observer ici que la modulation des voyelles est certainement pour beaucoup dans la création de l'harmonie des *Hymnen*. George montre une souplesse infinie dans sa disposition des voyelles graves et des voyelles claires. Il pratique toutes les combinaisons possibles depuis celles qui rappellent des gammes jusqu'aux accords les plus complexes. On ne peut pas rester insensible à la modulation de vers comme ceux-ci :

Zu boden streut sie fürstlich jeder strahl ¹

... Dankvoll rauhem getobe
Quälendem irren entflohn ² !

... Er seiner wünsche wunderlande sucht... ³

Il n'est pas inutile d'insister sur cette partie de la technique de George, car c'est ici qu'il a peut-être le plus appris, quant à sa musique, chez les symbolistes. C'est que ceux-ci, en voulant reprendre à la musique leur bien, ont entendu par musique surtout « le moderne des météores, la symphonie ⁴ ». C'est Wagner qui a été la grande révélation en musique pour Baudelaire, pour Mallarmé et pour la génération symboliste. Ce ne sont plus les simples mélodies d'autrefois, ce sont les polyphonies wagnériennes qui les attirent et qu'ils rêvent de reproduire par des « efforts d'orchestration écrite ». En parlant de l'harmonie verbale chez les symbolistes nous avons tâché d'insister sur le caractère « orchestral » de leur musique, dont l'emploi des assonances et des allitérations n'offrent qu'un aspect particulier. C'est surtout l'art de la symphonie verbale qui a enchanté le jeune poète d'outre-Rhin, accoutumé à la « tradition séculaire du lied allemand », à sa « mélodie populaire » son « doux ronronnement qui porte de strophe en strophe l'émotion simple et sa naïve expression ⁵ ». Ce qui l'attira surtout dans la versification de Baudelaire ce fut probablement ses symphonies syllabiques. Chez Mallarmé, autre admirateur de Wagner, il a admiré selon son propre aveu « die

1. *H. P. A.*, p. 14.

2. *Ibid.*, p. 17.

3. *Ibid.*, p. 31.

4. *Divagations*, p. 244.

5. G. Bianquis, *op. cit.*, p. 315.

zusammenstellung tönender silben ¹ », cette tentative d'instrumentation verbale qui aboutit à des sonorités comme celles-ci :

Mais chez qui du rêve se dore
Tristement dort une mandore
Au creux néant musicien.

Et ici l'influence des jeunes est venue renforcer celle des maîtres. Qu'on songe à tel passage des *Poèmes anciens et romanesques* :

Les rouets sans repos chantent aux seuils des portes
Vibrants et doux et comme en mémoire d'abeilles...

ou des *Fastes* :

Soudain, étourdissant le prélude vermeil
Un cor de guerre ulule et sous les forêts mûres
La horde des héros dardant l'or des armures
Déferle en cavalcade en le los du soleil.

Qui peut douter que ce soit de pareilles sonorités qui ont fourni les modèles pour la musique verbale des *Hymnen*, si voisine d'elles et si différente de celles de la poésie allemande traditionnelle ? « Le lyrisme allemand était musical dans le sens purement « auditif ». Son principe rythmique était fondé sur l'accent tonique et sur un dynamisme essentiellement moteur qui rappelle toujours un peu la danse ou le pas cadencé. Mais voici une musique bien plus raffinée — dont il est juste de reconnaître que déjà Goethe avait su tirer des effets merveilleux — et qui repose sur le timbre, sur la couleur des voyelles, sur la gamme vocalique, c'est-à-dire sur une musique « visuelle » au moins autant qu'auditive... Si neufs qu'aient dû paraître à des oreilles allemandes les raffinements de cette technique, à laquelle semblait devoir se prêter médiocrement une langue jusqu'alors réputée trop riche en consonnes, les premiers vers de Stefan George, disciple des parnassiens, offrent à des oreilles françaises moins de sujets d'émerveillement ² ».

C'est un critique français qui parle ici, mais les disciples de George eux-mêmes ne nient pas une influence française sur la musique des *Hymnen*. « Man mag ihnen nachrechnen », dit Wolters, « dass sie den älteren Franzosen den fehlerlosen Bau des Verses und den strengen Aufbau der Strophe, den jüngeren vor allem die seelischen Abschat-

1. Voir *Bl. f. d. K.* I, 5, août 1893, et *Tage und Taten*, p. 52.

2. J.-E. Spenlé, *Stefan George. Mercure de France*, juillet-août 1928.

tungen und musikalischen Tonstufen verdankten ¹... Gundolf, qui n'admet pas une influence de la pensée symboliste sur George, concède pourtant une influence de la musique symboliste sur la musique des *Hymnen*. « In den ersten Büchern ist das Verlangen nach seltener Klangfülle noch gefärbt mit der Lust am Fremden, und auf dieser Stufe wirken noch die Steigerungen und Filterungen der romanischen, vor allem der neuen französischen Lautkunst auf das Gehör des jungen Dichters ² ».

6. — LA LANGUE.

Mais cette question de la musique verbale dans *Hymnen* n'est, au fond, qu'un aspect d'une question plus essentielle, celle de la langue. Cette question — purement technique, dirait-on à prime abord — occupe dans la poésie georgienne la place suprême :

... dans le cas de George, le problème de la langue est problème central ; et il ne l'est pas seulement... pour des raisons d'ordre esthétique... des données autres : infra, extra et supra esthétiques sont ici impliquées ; et ce qui rend le cas de George si singulier, si fascinant, si radical aussi au sens étymologique du terme, c'est que ces données autres, ces données qui débordent l'esthétique... se produisent, interviennent chez George à l'intérieur même du problème de la langue. C'est dire que chez George... d'une part le problème de la langue est embrassé dans sa totalité ; d'autre part non seulement il se suffit, mais bien loin de constituer le microcosme auquel (à tort du reste) on tend presque toujours à la réduire, la langue figure ici le macrocosme véritable au sein duquel toute chose se situe et se hiérarchise ³.

Pourquoi en est-il ainsi ? C'est que l'attitude de George envers la langue présuppose toute une métaphysique. Pour la comprendre il faut comprendre d'abord quelle est pour lui la fonction du poète — et ensuite quelle est pour lui la nature des matériaux dont il dispose pour remplir cette fonction. Quant à la fonction du poète, on a déjà pu s'en faire une idée en observant quels furent les thèmes de sa poésie. Nous avons vu que dans *Hymnen* il s'agit d'une poésie spirituelle — en rapports étroits et immédiats avec toutes les beautés du monde extérieur, mais où celles-ci furent vues à travers un prisme magique qui fut l'âme du poète. C'est dire que *Hymnen* révèlent l'aspect le plus élevé, l'aspect divin de l'existence. On a déjà signalé

1. Wolters, op. cit., p. 27.

2. Gundolf, *George*, p. 66-67.

3. Charles Du Bos, art. cit. (*Revue d'All.* nov.-déc. 1928).

les poèmes — *Weihe, Im Park, Ein Hingang, Gespräch* — où George prend pour thème même la vocation essentiellement annonciatrice et pour tout dire religieuse du poète, qui se sent comme l'instrument prédestiné de quelque chose de plus grand que lui-même, élément supra-personnel au sein de la personnalité. — On est bien loin là de l'attitude ordinaire des poètes allemands en 1890. « Spectacle déjà bien insolite que celui de ce débutant qui dès la première heure se forclôt dans une sorte de noviciat et, avant même d'avoir quelque chose à nous dire, s'étudie, à force de purifications, de lustrations, d'austérités spirituelles à définir uniquement son attitude fondamentale et centrale ¹ ». Cette conception de son rôle est si essentielle pour la compréhension de George que les interprètes de son œuvre ont dû souvent, avant d'aborder l'œuvre même, définir encore une fois, pour un monde devenu oublieux, la fonction antique et éternelle du poète. Ainsi l'auteur de *Georgika* a recours à la littérature antique, au temps où le poète était encore révérend comme prophète et philosophe, pour trouver une définition satisfaisante de la poésie telle que George la comprend. Et en effet cette description n'est-elle pas bien plus proche que celle de beaucoup des modernes de la conception georgienne ? —

Der Dichter fühlt das Traurige und das Freudige des Menschen-schicksals mit... Eingeboren auf dem Grund seines Herzens wächst die schöne Blume der Weisheit hervor, und wenn die anderen wachend träumen und von ungeheuren Vorstellungen aus allen ihren Sinnen geängstet werden, so lebt er den Traum des Lebens als ein Wachender und das Seltenste was geschieht ist ihm zugleich Vergangenheit und Zukunft. Und so ist der Dichter zugleich Lehrer, Wahrsager, Freund der Götter und Menschen... Ja, wer hat, wenn du willst, Götter gebildet, uns zu ihnen erhoben, sie zu uns herniedergebracht, als die Dichter ? ²

Attitude insolite, en effet, en 1890, dans la poésie allemande — mais non dans la poésie française. On sait quel rôle suprême — au point de vue social et politique autant que littéraire — fut décerné au Poète par le romantisme. Et la dignité de la vocation poétique ne diminua point pendant la suprématie du Parnasse. Cependant son sens se modifia profondément. Avec les Parnassiens la poésie s'écarte de la vie sociale, vulgaire et bruyante, pour se replier sur elle-même — c'est l'époque de « l'art pour l'art ». C'est avant tout

1. J.-E. Spénlé, art. cit. (*Mercur de France*, juillet-août 1928).

2. Voir E. Landmann, *Georgika*, Heidelberg, 1920, p. 25.

le nom de Baudelaire qui vient à l'esprit ici. « Cette retraite poétique, cette concentration vers la tour dite d'ivoire, avait ses origines dans Gautier, Baudelaire...¹ » Mais ce que Baudelaire entend par « l'art pour l'art » n'est-ce pas justement que l'art se suffit à lui-même en vertu de son origine divine ? Quoi qu'on puisse affirmer des Parnassiens en général, c'est en vain qu'on chercherait à faire rentrer l'idéal baudelairien dans une catégorie purement matérielle. Du reste, n'a-t-il pas précisé lui-même, en un passage célèbre, sa conception élevée de la poésie :

... La poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, n'a pas d'autre but qu'elle-même...

C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une *correspondance* du Ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au delà et que voile la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau...

Ainsi le principe de la poésie est, strictement et simplement, l'aspiration humaine vers une beauté supérieure².

On voit quelle fonction sacrée est, pour Baudelaire, celle de la poésie. Il exprime les mêmes idées dans les *Fleurs du Mal*, surtout dans la *Bénédiction*, dans laquelle on a vu, plutôt que dans la pièce qui en porte le titre, la véritable préface au recueil :

Vers le Ciel, où son œil voit un trône splendide,
Le Poète serein lève ses bras pieux,
Et les vastes éclairs de son esprit lucide
Lui dérobent l'aspect des peuples furieux :

« — Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés
Et comme la meilleure et la plus pure essence
Qui prépare les forts aux saintes voluptés !

Je sais que vous gardez une place au Poète
Dans les rangs bienheureux des saintes Légions,
Et que vous l'invitez à l'éternelle fête
Des Trônes, des Vertus, des Dominations...³

1. Thibaudet, op. cit., p. 130.

2. Baudelaire, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Préface, p. 19-21.

3. *Les Fleurs du Mal*, p. 87.

Ce noble idéal de l'art fut celui aussi du symbolisme. Verlaine c'est « le poète... absolu, ou maudit, comme il dirait lui-même » dont la poésie a pour fonction suprême « une communion perpétuelle avec les essences éternelles des choses ¹ ». Et Charles Morice parle pour tout le symbolisme lorsqu'en 1889 il expose magnifiquement dans la partie de la *Littérature de tout à l'heure* intitulée « *De la Vérité et de la Beauté* » que ce que le poète symboliste cherche dans le beau c'est tout simplement le vrai. Le Beau, pour lui, c'est le « Rêve du Vrai », autrement dit : « le rayonnement de la Vérité en des symboles qui la dépouillent des sécheresses de l'Abstraction et l'achèvent dans les joies du Rêve ² ». La conclusion logique c'est que «... Ainsi entendu, l'art n'est pas que le révélateur de l'Infini : il est au Poète un moyen même d'y pénétrer... De nature donc, d'essence l'art est religieux ³ ». Il s'ensuit que la fonction du poète est investie d'une dignité spéciale : « Les Poètes ont un peu de la patience du Dieu de lumière dont leur génie participe. Par delà toutes railleries passagères ils restent la portion glorieuse de l'humanité ⁴ ».

Il y a un nom qu'il faut surtout prononcer ici — c'est celui de Mallarmé. Si on l'a appelé le Maître du Symbolisme n'est-ce pas parce que, parmi tous les symbolistes, personne n'a eu, au même degré absolu, le sentiment de la dignité du Poète. Pour lui tout objet matériel n'est que le symbole d'une réalité spirituelle. « Tout objet existant n'a de raison que nous le voyons... sinon de représenter un de nos états intérieurs : l'ensemble des traits communs avec notre âme consacre un symbole ⁵ ». L'univers matériel n'est donc qu'une « écriture immense dont chaque objet est une lettre et dont le total raconte le divin ⁶ ». Or le poète, qui se sert des réalités « pour exprimer les idées pures et seulement comme d'intermédiaires entre la conscience humaine et Dieu ⁷ » nous aide à prendre conscience de cette écriture symbolique et à la déchiffrer. La fonction du poète est donc nettement religieuse. « Le poète et l'artiste sont donc, en quelque sorte, des prêtres. Ils apprennent aux hommes à voir Dieu

1. Ch. Morice, *Verlaine*, Paris, 1888, p. 7.

2. Ch. Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, 1889, p. 33.

3. Ibid., p. 34-35.

4. Ibid., p. 22.

5. Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, p. 1.

6. C. Maclair, *L'Art en silence*, 3^e éd. 1901, p. 85.

7. Ibid.

sous les symboles¹ ». Nul plus que Mallarmé n'a eu le sentiment de cette vocation, nul plus que lui n'a figuré pour sa génération le symbole parfait du poète. Parlant des soirées de la rue de Rome, Albert Mockel dit : « ...Nous passions là des heures inoubliables, les meilleures sans doute que nous connaissons jamais ; nous y assistions, parmi toutes les grâces et toutes les séductions de la parole, à ce culte désintéressé des idées qui est la joie religieuse de l'esprit. Et celui qui nous accueillait ainsi était *le type absolu du poète*, le cœur qui sait aimer, le front qui sait comprendre — inférieur à nulle chose et n'en dédaignant aucune, car il discernait en chacune un secret enseignement ou une image de la Beauté...² ».

Il est évident que cette conception de la vocation poétique chez Baudelaire, Mallarmé et les symbolistes est la même, en essence, que celle de George dans *Hymnen*. Doit-on parler ici non seulement de ressemblance mais aussi d'influence ? En un certain sens, non, sans doute. Tout grand poète doit être né avec le sentiment d'une haute vocation. Pour avoir admiré chez des maîtres étrangers le sentiment de la dignité du poète, George n'aurait jamais pu s'astreindre à l'éprouver lui-même de façon si passionnée et si profonde. Et encore est-il vrai que, dès qu'il y a véritable poésie, on sent toujours la pulsation de l'âme dans ce qu'elle a de plus mystérieux, de plus transcendant. Toute poésie est nécessairement symbolique. C'est l'âme qui parle dans *Fibel* comme dans *Hymnen*. Et pourtant qui ne sent pas ici une différence ? Dans *Fibel* cette âme est encore presque inconsciente ; dans *Legenden* elle s'éveille à la conscience de ses deux impulsions fondamentales — celle vers l'idéal et celle vers le réel — et de la lutte qui s'engage entre elles ; mais c'est dans *Hymnen* que l'idéal se révèle clairement comme un idéal de poète. Non que le poète ne soit pas en même temps un homme, sujet, comme avant, à la lutte de forces contraires. Mais cette lutte se complique et prend en même temps une signification plus universelle par le fait que celui qui l'éprouve ressent en même temps qu'il est, plus complètement que les autres, en vertu de la vision qu'il a reçue, le représentant de l'humanité et que, plus que les autres, il devrait lui faire sentir le mystère de l'âme. Cette dignité et cette responsabilité — si réelles et si légitimes qu'elles soient — auraient-elles été, chez George, à tel point puissantes et conscientes, sans la

1. Ibid., p. 87.

2. A. Mockel, *Stéphane Mallarmé. Un héros*. p. 65.

connaissance des poètes français ? N'oublions pas qu'avec le symbolisme la métaphysique devint, comme jamais auparavant de façon aussi consciente, la matière essentielle de la poésie. « Toute symbolique, dit Brunetière, implique ou exige à vrai dire une métaphysique, j'entends une certaine conception des rapports de l'homme avec la nature ambiante ou si vous l'aimez mieux avec l'inconnaissable ¹ ». Le tout premier poème des *Hymnen* aurait-il posé pour thème « l'ordination » si son jeune auteur n'avait pas lu la *Bénédiction* de Baudelaire, et surtout s'il n'avait pas été mis en contact avec celui qui « se proposa » comme « action décisive » de « présenter, intacte et totale, la vivante figure du Poète aux dédaigneux de poésie et l'image de l'absolue Beauté à une époque sans gloire ² ».

Il fallait préciser ainsi quelle est, pour George et pour les symbolistes, la fonction de la poésie, car non autrement s'explique leur attitude envers la langue. En effet, pour peu qu'on réfléchisse, on voit qu'une telle conception métaphysique ne pouvait pas être sans influencer profondément leur attitude envers la forme poétique. Si la fonction essentielle de la poésie consiste à exprimer la vision du poète, n'est-il pas pourtant évident qu'elle n'y réussira qu'en tant qu'elle saura exprimer cette vision par l'intermédiaire des mots ? Ce n'est pas seulement par la faculté de voir le vrai dans le beau qu'on est poète, mais encore par la puissance d'incorporer la révélation dans la langue. Si George est, en effet, « un poète au sens absolu du terme ³ » cela veut dire non seulement qu'il a du monde une conception plus vraie que la majorité des hommes mais encore qu'il a pour vocation de formuler cette conception au moyen de la langue. Et pour George ce n'est qu'en tant qu'un poète réussit dans sa tâche verbale qu'il se montre un véritable poète. Il a mis autant d'accent sur la forme que sur le fond, ou plutôt, pour lui, les deux sont inséparables — la langue est la preuve — la seule définitive — de la réalité de la vision, elle est la vision même, incorporée dans la forme verbale. La relation entre la langue et la vision est pour lui virtuellement la relation entre le corps et l'âme, et leur union lui paraît indispensable pour créer une poésie vivante. « Man weiss nicht mehr », dit Klages, « was lebendige Rede ist und übt sich gar Gedanke und Worte zu scheiden. — Im Dichter sind nicht zwei

1. Brunetière, *L'Évolution de la poésie lyrique en France au 19^e siècle*, 1894, t. 2 p. 253.

2. A. Mockel, op. cit., p. 8.

3. C. Du Bos, art. cit. (*Rev. d'All.* 1928).

Dinge : ein Erleben und eine Mitteilung desselben ; sondern dichtend lebt er, was ihm Tiefstes zu leben vergönnt ist ¹ ». On voit à quel point cette notion de la langue poétique est absolue. Ici l'idée dépend de la langue autant que la langue de l'idée. Celle-ci est morte sans celle-là, ou, du moins, son existence passe inaperçue par les hommes et sa beauté leur reste fermée. «... erst das Wort, » dit Gundolf, « erhebt eine Welt über das Chaos wie den Menschen über das Tier — tiefsinnig haben die Alten die heiligende Mitte ihres geistigen Daseins Mythos genannt ² ». De la langue de George on a bien dit : « C'est que dans la poésie de George tout mot est porté ou mieux... bondit spontanément jusqu'au *verbe* ³ ».

Baudelaire, pour qui la poésie était également un moyen de communiquer avec les essences des choses, a profondément ressenti, lui aussi, la puissance mystique de la langue. Dans son *Journal Intime* il écrit : « De la langue et de l'écriture, prises comme opérations magiques. Sorcellerie évocatoire ⁴ ». C'est là en germe l'idée qu'il a développée dans son étude sur Gautier :

Il y a dans le mot, dans le *verbe*, quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard. Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire... C'est alors que la couleur parle, comme une voix profonde et vibrante ; que les monuments se dressent et font saillie sur l'espace profond ; que les animaux et les plantes, représentants du laid et du mal, articulent leur grimace non équivoque ; que le parfum provoque la pensée et le souvenir correspondants ; que la passion murmure ou rugit sa langue éternellement semblable⁵.

Cette conception du verbe comme « quelque chose de sacré », comme une espèce de « sorcellerie évocatoire » persiste et se développe avec le symbolisme. Pour ces poètes, la forme verbale, autant que le fond, est une affaire de la première importance, ou plutôt eux aussi n'ont jamais conçu l'un sans l'autre. Ainsi s'explique la tentative du vers libre, aussi bien que le souci d'« impollués vocables » érigé en principe par Moréas. Mais chez aucun d'eux la recherche de la forme verbale parfaite n'a été poussée au même degré absolu que chez Mallarmé. Pour lui, pas de poésie sans le soin

1. L. Klages, *Stefan George*, p. 20-21.

2. Gundolf, op. cit., p. 7.

3. C. Du Bos, art. cit. (*Rev. d'All.*).

4. Baudelaire, *Journaux Intimes*, éd. Ad. van Bever, Paris, 1920, p. 22.

5. Baudelaire, *Art romantique*, p. 173.

du métier — qui n'est autre chose que la recherche passionnée de la langue idéale. Ce poète qui s'est proposé pour but exalté de suggérer l'Absolu a pourtant considéré comme logique et indispensable, pour remplir cette tâche même, la préoccupation constante de la langue. La condition même de transmettre la vision poétique c'est de trouver la langue idéale. C'est pour cela qu'il regrette que : « Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manquent la suprême ; penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité ¹ ». Et c'est justement le vers — car lui, non le mot isolé, est pour Mallarmé l'unité de la langue poétique — qui aurait pour fonction de créer cette langue idéale, celle où les éternelles vérités trouveraient enfin leur parfaite expression :

Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité.

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère ².

Oui, telle est l'importance attachée par Mallarmé à la langue poétique — seul intermédiaire, pour lui, entre les hommes et les idées pures — qu'on a dit de lui : « Tous les ordres d'existence, pour le poète, se disposent et se graduent alors selon leur rapport avec la raison suprême d'être, qui est la poésie, non au sens lamartinien, l'émotion du cœur, mais au sens parnassien strict, le vers ³ ». « Culte, une loi, dit Mallarmé, tout s'arrête à l'écrit, y revient ⁴ ». Pour lui le Livre figure un absolu : « Impersonnifié, le volume autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche le lecteur. Tel, sache,

1. Mallarmé, *Crise de Vers, Divagations*, p. 241.

2. Ibid., p. 251.

3. Thibaudet, op. cit., p. 135.

4. Mallarmé, *Sauvegarde, Divagations*, p. 359.

entre les accessoires humains, il a lieu tout seul : fait, étant ¹ ». Attitude qui a trouvé son expression la plus absolue dans la phrase célèbre : « Une proposition qui émane de moi — si, diversement, citée à mon éloge ou par blâme — je la revendique avec celles qui se presseront ici — sommaire veut, que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre ² ».

Dans la conception élevée du rôle du poète, il est plus que probable, on l'a vu, que George a été influencé par Mallarmé. A plus forte raison peut-on croire que c'est l'influence de Mallarmé qui a amené le jeune auteur de la *Fibel* à voir dans la langue le moyen consacré — et d'ailleurs le seul — de transmettre sa vision. Dans l'œuvre d'avant le séjour à Paris on a l'impression que l'idée, le sentiment importent plus que l'expression verbale. Au contraire, avec les œuvres qui suivent, surtout avec *Hymnen*, le souci de la langue se révèle capital. « La poésie sera désormais pour lui aussi une « écriture » — ein *Schrifttum*. Il range parmi les vieux accessoires sa lyre romantique ; il ne parle plus que de son crayon — « du crayon qui respire » — *der Griffel der sich sträubt* ³ ». N'oublions pas que George a connu Mallarmé dans la dernière période de sa vie, lorsque se cristallisa chez lui cette conception absolue de la langue qu'on vient de décrire et qui se révéla si clairement dans ses poèmes, ses écrits théoriques et sa conversation.

Mais, si l'influence mallarméenne paraît indiscutable, n'oublions pas qu'il s'agit ici encore de l'épanouissement — sous cette influence — d'une tendance innée. Déjà à l'âge de huit ans, George avait inventé « un idiome à lui, radicalement disjoint et chiffré ⁴ ». Dans quel but ? Ce fut pour « donner à toutes choses qu'une à une il découvrait, et dont la découverte le transportait, des noms qui lui appartenissent en propre ⁵ » :

... Schon als die ersten kühnen wünsche kamen
In einem seltnen reiche ernst und einsam
Erfand er für die dinge eigne namen... ⁶

1. Ibid., *Quant au Livre*, p. 261.

2. Ibid., p. 273.

3. Spenlé, art. cit., *Mercure de France*.

4. C. Du Bos, art. cit. (*Rev. d'All.* nov.-déc. 1928).

5. Ibid.

6. *Das Jahr der Seele*, p. 52.

Ce fut grâce à cette langue sibylline qu'il devint « le postulant et le dominateur de toutes choses¹ » :

In einem sange den keiner erfasste
Waren wir heischer und herrscher vom All².

C'est là évidemment le germe de l'attitude qui verra dans la langue l'intermédiaire mystique grâce auquel l'homme pourra communiquer avec les réalités cachées dans les choses.

Die neue Sprache (c'est-à-dire cette langue d'enfance)... lässt mit fast unheimlicher Deutlichkeit auf dieser frühen Lebensstufe die mitgeborene Dichterkraft des Kindes aufleuchten, sie ist das magische Mittel, mit dem die ihrer selbst noch unbewusste Seele ihr Schicksal vordeutet und ihr künftiges Verhältnis zur Welt bestimmt : das neue Wort wird das Zaubersband zwischen ihr und der Welt sein³.

Il y avait encore une autre cause qui devait prédisposer George à accueillir la conception mallarméenne du verbe. Ce fut l'influence qu'exerça sur son enfance l'Église catholique. Les interprètes de son œuvre n'ont pas manqué de remarquer l'empreinte ineffaçable qu'elle a laissée sur son esprit, et parmi les impressions les plus profondes qu'il en a reçues il faut compter « par dessus tout... ses notions de la transsubstantiation et du Verbe incarné⁴ ».

C'est la notion chrétienne du Verbe qui — transposée sur un plan tout différent — représente le mieux la notion du verbe chez George :

« Au commencement était le Verbe, et le Verbe était en Dieu, et le Verbe était Dieu ». Si, à propos de George, je cite le premier verset de l'Évangile selon saint Jean, ce n'est certes pas pour me livrer à cet exercice, en tout état de cause, coupable, et ici sacrilège, qui consiste à jouer sur les mots. Dans la doctrine et dans la théologie chrétienne — imprégnées à cet égard de la plus haute pensée grecque, — les versets par lesquels débute l'Évangile selon saint Jean ont leur sens et leur valeur propres, intrinsèques, fixés, auxquels nul ne saurait attenter, et qui ne concernent point notre sujet. Mais si, laissant résolument de côté et la notion chrétienne du *Verbe* et la notion grecque du *Logos*, nous dépouillons ces versets de leur contenu doctrinal, théologique et non moins philosophique, pour ne plus voir dans le verbe que l'apogée et comme l'absolu de la parole humaine, alors, mieux que nul autre ce

1. C. Du Bos, art. cit.

2. *Der Siebente Ring*, p. 129.

3. Wolters, op. cit., p. 9.

4. C. Du Bos, art. cit.

texte nous place au point juste pour saisir le problème de la langue tel que dans son intégrité, son ampleur et son altitude il se posa à Stefan George, et tel que son génie le réolut¹.

Sentiment de la vocation religieuse du poète, ensuite et nécessairement sentiment de la signification mystique de la langue poétique — ce sont là deux aspects éternels de la poésie. En partie tendances innées, en partie aussi résultat direct de l'influence française, ils seront désormais des forces dominatrices et fécondes dans l'œuvre de George. Mais pour lui le problème de la langue ne s'arrête pas là, car il intervient ici un autre élément qui est la situation historique. Quelle fut la langue qui s'offrit à George pour qu'il en fît le verbe poétique ? C'était la même langue dont se servaient les épigones et les naturalistes et pour comprendre le problème qui se présentait à George il faut d'abord se rappeler l'usage qu'ils en faisaient.

Quelle fut la fonction de la langue chez les épigones ? En apparence, ce fut celle-même que Mallarmé et George tinrent pour essentielle, c'est-à-dire de transmettre, au moyen des mots, la vision de cette beauté qui n'est autre chose que « le Rêve du Vrai ». Mais la langue des épigones fut la même qui avait servi à Goethe, à Schiller et aux romantiques — et par là elle proclama d'elle-même qu'elle n'était pas, qu'elle ne pouvait pas être, en 1890, le verbe poétique. Dans la dernière moitié du dix-neuvième siècle, au temps de la suprématie de l'industrialisme, de la mécanique, de la science, les idéals de Weimar étaient disparus pour toujours. Les vérités éternelles étaient toujours les mêmes, mais aux temps nouveaux elles se montraient sous une face nouvelle. Dès lors, le verbe, dont l'essence même est de correspondre parfaitement aux réalités spirituelles, ne pouvait plus se confondre avec cette langue périmée, ces lettres mortes.

Ein eigenes Wort hatte er (le temps nouveau) nicht und verlangte es kaum, und so waltete man ihm die Worte der grossen Ahnen zu Gemeinplätzen aus, bis sie ihm endlich selber stumpf und stumm wurden, bis er sie nimmer hören konnte (im doppelten Sinn). Nie war die Kluft zwischen dem wirklichen Inhalt des gelebten Lebens und dem Wort d. h. der Seelengebärde des Lebens, so unermesslich wie in den Triumphjahren der Presse und des Verkehrs... nie war die literarische Rede weniger Sache, weniger Blut, weniger Bild... nie so ausschliesslich Phrase, Funktion, leerer Lärm².

1. Ibid., p. 424-5.

2. Gundolf, op. cit., p. 6.

Les naturalistes avaient reconnu que la langue des épigones ne correspondait plus à la réalité actuelle, et ils voulaient substituer à la lettre morte le verbe vivant. C'était là leur grand mérite. « In seinem besten und echtesten Streben... in seinem Grunde ist der Naturalismus der Versuch, dem Zeitalter der Arbeit, der Wirtschaft, der Wissenschaft sein eigenes Wort, seine ehrliche Stimme zu geben, seine Wahrheit. Denn was die Romantiker und Epigonen spielten, die « Schönheit », ging keinem mehr etwas an : es war gewiss nicht von dieser harten und bösen, massigen und gierigen Welt, und es war auch nicht von einer Überwelt die man hätte scheuen oder ersehen können... Es war recht und not dass dies Zeitalter nach einem eigenen Wort verlangte wie nach eigener Luft und nach eigenem Raum ¹ ». Mais si l'ambition des naturalistes fut légitime, ils se trompèrent complètement, quant aux moyens de la réaliser. Leur erreur fut de confondre la réalité spirituelle avec la réalité matérielle — ou plutôt de ne reconnaître que celle-là. La beauté, sous son aspect traditionnel, était bien disparue à jamais, mais il ne leur vint point à l'esprit de considérer que, puissance éternelle, elle devait subsister toujours, sous une face nouvelle. Chez eux la vision était éteinte et, dès lors, leur langue ne pouvait jamais, non plus que celle des épigones, devenir le verbe dont le siècle avait tant besoin. Sa fonction était bien, selon leur pensée, de rendre la réalité, mais puisque cette réalité resta uniquement matérielle, il s'ensuivit nécessairement que jamais la langue poétique ne fut descendue à un niveau aussi bas que justement au temps du naturalisme. Elle s'enrichit, selon la pensée des naturalistes — elle s'avilit, selon la pensée de George — par l'introduction d'une foule de termes scientifiques, techniques, pathologiques et encore par quantité de mots d'argot souvent le plus bas. Mais son grand tort, répétons-le, ne fut pas tant sa laideur — pourtant souvent répugnante — que le fait qu'elle négligea absolument l'aspect spirituel, c'est-à-dire le fond même de l'existence.

Das Zeitalter hatte zwar ein Wort gefunden, nachdem es den Lug des Epigontums von sich abgetan : aber dies Wort war, von seiner Dürftigkeit und Hässlichkeit ganz abgesehen, keine Erlösung, keine Verewigung wie das Wort gotthaltiger Zeiten, es war nicht die Stimme des ewigen Lebens im Wandel. Kein « Mythos », sondern ein sinistres Gespräch der Gegenwart mit ihrem eigenen Echo : sie vernahm immer

1. Ibid.

wieder sich selbst, nicht den Grund der sie herauftrieb, nicht den Himmel zu dem sie schrie ¹. »

On est maintenant en état de comprendre quelle fut la position de George. Lui qui avait, quant à la fonction du verbe poétique, une notion si élevée, si mystique, si absolue, comment pouvait-il se servir de la langue des naturalistes ou de celle des épigones ? Il ne lui resta, dès lors, qu'une possibilité, s'il voulait remplir dignement sa grande vocation — ce fut de créer à son propre usage une langue nouvelle qui correspondît réellement à la vision qu'il avait de l'univers. — Tâche herculéenne, en effet, et qui se posa pour lui sur le seuil même de son œuvre ! Rappelons-nous la strophe poignante du *Teppich des Lebens* :

Dann fleckt auf jedem wort der menge stempel
Der toren mund macht süsse laute schal
Ihr klagt : du ton der donner ton der tempel
Ergreifst du uns allmächtig noch einmal ² ?

« Weiss man », dit Klages, « was diese Klage im Mund eines Dichters bedeutet, welche Umkrustungen er im Tiegel schmelzen muss, bevor Edelmetall sich ergiesst ?... Es gab kindlichere Alter wo fromme Scheu zum Vollbringen genügte. Wer nur nicht heiliges Wort missbrauchte, war göttlicher Erhörungen gewiss. Heut aber gilt es, entweihtes Wort aus eigenem Urborn zu heiligen. Furchtbar und zehrend ist Schöpfungertum geworden. Willkürwidrig soll es sich wollend verwirklichen ³ ».

Or, ici encore, il faut signaler le parallèle entre la position de George et celle des symbolistes. Pour commencer avec le précurseur, n'y a-t-il pas beaucoup de ressemblance entre l'attitude de George envers la langue épigone et celle de Baudelaire envers la langue romantique ? L'auteur des *Fleurs du Mal* n'aime pas le style « élégiaque », et s'il ne l'aime pas c'est qu'il y redoute « un manque de sincérité ». Pourtant le parallèle n'est pas complet. Si Baudelaire est le précurseur du symbolisme, les réalistes, eux aussi, ont trouvé à admirer dans son style. « Comme les naturalistes, dont il fut en poésie le précurseur, il a le trait incisif, implacable, le mot brutal, qui

1. Ibid., p. 8.

2. *Der Teppich des Lebens*, p. 24.

3. *Klages*, op. cit., p. 19-20.

ne craint pas de désigner crûment la hideur morale ou physique ¹ ». Non que la langue des *Fleurs du Mal* s'assimile à la langue « décadente ». Une telle affirmation serait ridicule en face de sa sobriété classique. L'emploi, de temps à autre, du mot brutal ne parvient pas à nuire à la santé classique de l'expression. Pourtant on en chercherait en vain l'équivalent dans les premiers recueils de George.

Lors de la publication des *Hymnen* on était aux temps héroïques du symbolisme. La littérature avait bien changé depuis la mort de Baudelaire. Le Parnasse, non encore établi en école régnante en 1867, triomphait maintenant depuis longtemps dans les revues et à l'Académie. Le naturalisme, « greffé sur le réalisme de Balzac et de Flaubert ² », érigé en principe par Zola en 1871 dans la préface au premier volume des *Rougon-Macquart*, avait atteint son apogée et déjà sa suprématie commençait à fléchir. Ce sont là les deux conditions indispensables de l'attitude du symbolisme envers la langue. Les jeunes poètes étaient excédés d'une part par la langue parnassienne, d'autre part par la langue naturaliste. D'abord, lassés des « mots pierreries » du Parnasse, les premiers sybolistes essayèrent de se créer une langue nouvelle, plus en harmonie avec la réalité actuelle. « C'est, très vite, une course au néologisme... ³ » Mais cette langue nouvelle fut souvent brutale. Née du même besoin de réaction contre le Parnasse que le naturalisme, la langue « décadente » partagea beaucoup des qualités de la langue « naturaliste ». Puis, à mesure que le symbolisme évolua, la langue symboliste chercha à devenir de plus en plus une langue pour initiés, à s'épurer, à se séparer de plus en plus des profanes — parmi lesquels le nouvel idéalisme rangea cette fois les naturalistes. *Le Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des Décadents et Symbolistes* dressé en 1888 par Jacques Plowert enregistre surtout des mots archaïques, rares ou somptueux.

On voit donc que pour les symbolistes le même problème se posa que pour George — trouver une langue poétique distincte de la langue littéraire courante ou trop conventionnelle ou trop vulgaire. A cause de la nature différente de l'évolution poétique dans les deux pays, à cause aussi de la nature différente des deux langues, il y avait des divergences inévitables dans leur situation, mais l'ana-

1. P. Fort et L. Mandin, op. cit., p. 25.

2. Ibid., p. 50.

3. Martino. op. cit., p. 145.

logie fondamentale reste : « ... all diesen europäischen Dichtern war aufgegangen, worin das Wesen der neuen Dichtung liege : « das Wort aus seinem gemeinen alltäglichen Kreis zu reißen und in eine leuchtende Sphäre zu erheben ¹ ». C'est chez Mallarmé que le problème prend, comme toujours, son aspect le plus extrême, le plus absolu. Ce qu'il réclame c'est non plus une modification de la langue existante, dans les intérêts de la poésie, mais une séparation absolue entre le langage écrit et le langage parlé. Il considère que celui-ci a pour fonction de rendre l'aspect le plus commun des choses — usage, somme toute, commercial ; que, par conséquent, il n'est pas, il ne pourra jamais être le dialecte esthétique nécessaire au poète, pour qui le verbe a pour mission de suggérer l'essence de toute chose. « L'idée essentielle de Mallarmé, quant aux formes du style, était que le langage écrit est absolument distinct du langage parlé, et qu'on les a mélangés indûment depuis des siècles. . ² ». Dans une célèbre phrase des *Divagations* : « Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée ³ ». Pour Mallarmé la grande tâche est donc d'accomplir cette « alchimie du verbe » grâce à laquelle les mots usuels — ces monnaies courantes — se transmuteront en pierres précieuses, les « bijoux de l'homme ». Labeur immense, dont le poids a pesé impitoyablement sur son existence : « Que de fois, a-t-il avoué un jour à Mauclair, j'ai résolu de me mettre à écrire les livres que je portais dans mon cerveau, en me contentant d'une forme française habituelle, d'un à peu près éloquent et expressif, avec des rythmes et une syntaxe d'usage courant, en me jurant à moi-même de secouer le joug ; et puis, au moment de commencer, je sentais que je ne pouvais pas, que l'on n'a pas le droit de mésuser ainsi de la langue écrite — et je commençais à étudier ce qu'elle exige ⁴ ».

N'est-ce pas là le dilemme même de Stefan George — « Où trouver les radicaux intacts et sacrés du Verbe impollué⁵ ? ». Peut-on lire de telles lignes sans se rendre compte de l'étonnante, de la parfaite analogie entre la situation de Mallarmé et celle de George ?

1. Wolters, op. cit., p. 46. La citation est prise dans les *Bl. f. d. K.* 1^{re} série, n° 2; p. 47.

2. Mauclair, *L'Art en silence*, p. 91.

3. Mallarmé, *Crise de Vers, Divagations*, p. 246.

4. Mauclair, op. cit., p. 91.

5. J.-E. Spenlé, art. cit. (*Mercure de France*, juillet-août 1928).

« Le problème qui avait obsédé son noviciat (il s'agit de George) — celui d'une langue poétique distincte du parler profane — n'était-ce pas aussi la préoccupation centrale de Mallarmé, cette alchimie du Verbe à laquelle le grand cabaliste consacrait ses jours et ses nuits, « l'Idole abstraite », selon le mot de Stefan George, à qui « il immolait sa vie?... ». « Qu'est-ce que la poésie pour Mallarmé comme pour George ? Une dénomination neuve des réalités secrètes, une magie incantatoire. Et ainsi la question se pose à tous deux : comment d'une langue commune, dégradée, dépotentialisée de toutes ses virtualités magiques, tombée au rang d'un simple numéraire d'échange, d'instrument commercial de la pensée ou d'outil de reportage, extraire le Verbe initiateur ¹ ? ». Et s'il y a là beaucoup de ressemblance peut-on douter qu'il n'y ait, en même temps, une influence certaine ? Peut-on douter que l'attitude intransigeante, héroïque du poète français aux prises avec le même problème n'ait inspiré son jeune admirateur allemand d'un courage plus ferme, d'un idéal plus absolu ?

Stefan George n'a pas réussi d'emblée à sa tâche d'alchimie verbale. Il avait failli, lorsqu'il était à Paris, élire le français comme langue de sa création poétique. Puis ce fut la tentative désespérée de créer lui-même la langue de sa poésie — cette « lingua romana » dans laquelle furent d'abord composées les *Zeichnungen in Grau* et les *Legenden*. Ce fut là l'aveu de son impuissance à transmuier la langue allemande de 1890 en verbe poétique. Pourtant la réussite inespérée ne tarda pas. Après une réalisation partielle dans les *Zeichnungen in Grau* et les *Legenden* la transformation de la langue se montra complète dans les *Hymnen*, « die noch das besondere Tongepräge aus den Versuchen des Winters tragen, aber ganz aus dem Geist der deutschen Sprache geboren wurden und zugleich ein unerhörtes Neues aus seiner erwachten Seele unserem sprachlichen Erbgut zutrug ² ».

L'impression que cette langue a produite sur tous ceux qui l'ont vue fut celle d'une nouveauté inouïe, absolue. « Niemand der es erlebt hat wird je das Staunen, die Überwältigung vergessen die man beim Erscheinen der ersten Gedichtbände erfuhr. Hier war eine neu verwandelte Sprache. Niemand suche hier leichten Genuss. Das Ungewöhnliche schon erschwert den Zugang ³ ».

1. Ibid.

2. Wolters, op. cit., p. 25.

3. E. Landmann, op. cit., p. 29-30.

Quels sont les caractères auxquels la langue de George doit d'être ainsi unique ? On en a déjà considéré un des plus essentiels, à savoir la musique verbale, si nouvelle et si savante. A cette qualité musicale il faut ajouter d'abord la nouveauté des vocables et ensuite l'originalité de la syntaxe.

Considérons d'abord l'attitude de ce poète envers les mots. Pour George — on l'a déjà vu — « l'appellation » est le rite le plus essentiel que le poète ait à accomplir s'il veut s'acquitter dignement de sa mission religieuse ; elle est d'une signification toute mystique. « Wenn George die Dinge mit « Namen » benennt, so tut er es nicht nur, um sie dadurch uns zu vermitteln, sondern es ist etwas von einem priesterlichen Weiheakt darin ¹ ». Ne l'a-t-il pas dit lui-même dans *Das Jahr der Seele* :

Des sehers wort ist wenigen gemeinsam :
Schon als die ersten kühnen wünsche kamen
In einem seltnen reiche ernst und einsam
Erfand er für die dinge eigne namen —

Die hier erdonnerten von ungeheuern
Befehlen oder lispelten wie bitten,
Die wie Paktolen in rubinenfeuern
Und bald wie linde frühlingssäbähe glitten,

An deren kraft und klang er sich ergetzte,
Sie waren wenn er sich im höchsten schwunge
Der welt entfliehend unter träume setzte
Des tempels saitenspiel und heilige zunge ².

Oui, mais ce fut plus facile pour l'enfant d'inventer des noms « propres » pour les choses que pour l'homme de trouver dans la langue allemande de 1890 des mots aussi parfaitement adaptés aux choses qu'ils désignaient. Se rend-t-on compte de la façon dont un mot qui a fait longtemps service finit par perdre, peu à peu, surtout aux siècles matérialistes, tout son sens intime ? Et pour George, avec sa conception mystique de la langue, si le mot meurt ainsi, c'est l'essence divine de la chose qu'il désigne qui se retire de nous en même temps. « ... Denn nicht nur sterben die Worte, unsere Seele stirbt mit ihnen. Der goldene Saft verdunstet, die leere Schale bleibt und schiebt sich zwischen uns und das Urbild. In was wir die Seele des

1. Baumgarten, art., cit. (*Pr. Jahrbücher*, t. 128).

2. *Das Jahr der Seele*, p. 52.

Sturmes trugen — ein brausendes Wort — giebt nur noch blecher-
nen Klang, der uns Betrogene mitzieht in eine Welt von Mondkra-
tern, indess immer ferner von uns sich das Wetter verliert...¹ ».

George a pourtant réussi dans *Hymnen* à trouver des mots vivants, des mots qui sont beaux d'une beauté vitale. « Hier entstand in der Tat ein ganz neugegossenes Sprachgut, Worte, Wendungen und Reime leuchtkräftig und unverbraucht, des Profanen ebenso entkleidet wie des Literarischen² ».

Comment y est-il arrivé, en Allemagne, en 1890 ?

On a déjà montré que le but essentiel des *Hymnen* ne consiste ni à formuler des idées abstraites ni à décrire une réalité purement matérielle, mais, au contraire, à suggérer des émotions. Si on le répète ici, encore une fois, c'est que c'est seulement en se souvenant de cette attitude fondamentale qu'on arrivera à comprendre la façon dont George a réussi à transformer en verbe vivant une langue périmée. C'est qu'il a étendu au mot isolé son attitude initiale envers le poème. Il y a vu en premier lieu *une puissance de suggestion*. Rappelons-nous ses mots à Mockel après son premier contact avec le symbolisme français : « ... il nous faut leur rappeler (aux poètes allemands) que le mot est musique, leur apprendre qu'il a un contour, un volume, une masse, une couleur, une saveur...³ ». « ... Worte tragen reichere Bürde, « dit Klages », als die « Bedeutungen » an denen seelenarme Nüchternheit Genügen findet. In kargen Silben ist Schall der Urzeit wie in sausenden Muscheln verfängen. Den löst und verlaublich der Dichter. Ein Schaumkamm auf gebäumter Welle spielt sein Wort — nicht will es das Meer in Eimer füllen⁴ ».

Or, ce sentiment du mot comme une puissance de suggestion, n'est-il pas le caractère essentiel de la langue de Mallarmé. « L'idée essentielle de Mallarmé — et c'est là qu'il est véritablement le chef du symbolisme — est d'avoir cherché dans les mots, et même dans les mots abstraits, autre chose que leur valeur logique ; et dans le langage autre chose que l'expression intellectuelle de la pensée⁵ ». Dans son étude sur George, M. Spenlé cite cette phrase de Thibaudet sur la langue de Mallarmé : « Pour Mallarmé la fin de l'écriture sous sa forme la plus haute, sa forme d'art, est non pas de

1. Klages, op. cit., p. 19.

2. H. Naumann, *Die deutsche Dichtung der Gegenwart*, 3^e éd. 1927, p. 297.

3. *Rev. d'All.* art. cit.

4. Klages, op. cit., p. 17.

5. J. Bédier et P. Hazard, *Histoire de la Littérature Française illustrée*, t. 2, p. 27

rappeler des paroles, mais de susciter directement la méditation et le rêve ». Et s'il cite cette phrase c'est pour dire ensuite « Ce fut un trait de lumière pour Stefan George...¹ ». En effet, si, dans son culte de la langue et dans son dégoût du langage courant, George a été influencé par son propre tempérament et par son époque autant que par Mallarmé, c'est au poète symboliste seul qu'il doit d'avoir trouvé la solution de son problème. « C'est à Mallarmé que Stefan George a demandé le « secret » d'une « écriture » nouvelle² ». La conception du mot comme puissance de suggestion représente peut-être le don le plus inestimable dont le symbolisme français a enrichi son œuvre. Nous allons voir que tous les caractères essentiels de la langue si originale, du *verbe* de George procèdent, nécessairement, de cette position centrale.

D'abord, l'amour des mots rares. Si on veut qu'un mot agisse comme une puissance de suggestion on doit éviter avant tout le cliché. Le mot inusité, le mot rare, qui agit comme un choc sur l'esprit du lecteur, est bien plus propre que le mot banal à susciter une impression. «... Dann gilt es, abgebrauchte, leicht zu überlesende Worte zu vermeiden, durch neue, seltene, frisch geprägte Worte und Wortverbindungen den Leser zum Anhalten zu zwingen³ ». Dans *Hymnen* George emploie de temps à autre des mots rares. Il y a toute une série de mots d'origine étrangère, souvent française : *fontäne, balkon, parfüm, kavalier, fanfare, konsole, vase, extase, sfäre, villen, gondel, oval, finale, psalter, altan, pokal, Pompadur, aloe, indigo, burnus, türkis, malachit, alabaster, atlas, Tyrus, hospodar, infant, spieltrabant, Apolle, Dianen, Chariten, Medusen...*

Mallarmé, qui avait suggéré à George, comme on l'a vu, le principe fécond sur lequel il a basé sa réforme de la langue, avait eu, dès ses débuts, le culte du mot inattendu, l'horreur du cliché. Dans sa première période, celle-là où il subissait profondément l'influence de Baudelaire, il a quelquefois subvenu à ce besoin de nouveauté en employant, à l'exemple du maître, le mot brutal. Des poèmes comme le *Guignon*, les *Fenêtres*, *Aumône* en offrent des exemples caractéristiques. En cela Mallarmé a anticipé le chemin du symbolisme entier, qui, excédé par le style « impassible » du Parnasse, allait partager un moment avec le « décadentisme » le goût d'une langue

1. *Mercury de France*, art. cit.

2. Ibid.

3. R. Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, p. 101.

toute voisine, par sa brutalité, de celle des naturalistes. Mais Mallarmé n'a jamais fait un emploi habituel de ces termes vulgaires à dessein : le poète du *Guignon* a été celui aussi de l'*Apparition*, du *Soupir*, des *Fleurs*. Dans ces derniers poèmes et leurs semblables, les mots ressortent non plus à cause de leur brutalité mais à cause de leur raffinement exquis, et cet amour du mot fastueux ou élégant s'affirme de plus en plus. « Wörter mit dem Beigeschmack des Niedrigen und Gemeinen, wie sie z. B. in *Le Guignon* absichtlich gebraucht werden um den Eindruck zu verstärken, werden jetzt um so strenger gemieden und nur die erhabenste und entlegenste Nuance ist ihm jetzt gut genug ¹ ». Ainsi parle un critique allemand, et il ajoute entre parenthèses « Darin gleicht ihm sein deutscher Schüler Stefan George ». En effet, n'y-a-t-il pas une ressemblance de nature entre les mots délicats et gracieux qu'on vient de citer dans *Hymnen* et les mots rares qu'aime Mallarmé : séraphin, parvis, mandore, viole, clavecin, santal, porphyre, amphore, balsamique, léthéen, aromates, syrinx..., ou des noms propres somptueux : Idumée, Paphos, Hérodiade...

Employer des mots peu usités, c'est le moyen le plus simple d'atteindre à l'originalité de la langue. Mais George y parvient aussi par des moyens plus subtils. Il associe des mots en eux-mêmes ordinaires mais dont la combinaison est nouvelle. « ... Man wird nicht den Dingen Eigenschaften beilegen, die ihnen ihrer Natur nach anhängen, sondern besondere, nicht jedem und zu jeder Zeit fassbare Prädikate. Nicht dunkle Nacht, sondern braune Nacht...². » Dans son choix d'épithètes George n'est jamais banal. C'est pour lui un moyen de donner au substantif une vie plus forte et surtout plus individuelle. Ainsi : *junge wellen, traumesschwere liden, sieghafte mussetage, tote balkone, versiegte brunnen, blonder wirbel, jauchzender tod, törichte extase, wirre wipfel, kalte ehren, fahler fries, graue blätter, heisse monde...* L'originalité s'accuse plus encore dans la création des mots composés. Ici encore l'association — cette fois plus intime — des deux mots ne semblait nullement appelée par la nature de l'un ou de l'autre : *schmeichelchor, dunkelglanz, zauberbrunnen, sternenstädte, tatenmeer, schattensaal, schattenkuss, himmelgrün, seidengrün, schattenbegleitet...*

1. F. Rauhut. *Das Romantische und Musikalische in der Lyrik Stéphane Mallarmés*. (Die Neueren Sprachen. Beiheft II). Marburg a. d. Lahn. 1926. p. 34.

2. Hamann, op. cit., p. 102.

Ce moyen de produire une impression de nouveauté ne fut pas inconnu à Mallarmé non plus. Il n'y a pas de trait plus caractéristique du style mallarméen que précisément la recherche de combinaisons nouvelles, non banales. Dans sa première période Mallarmé associe fréquemment, à l'exemple de Baudelaire, des mots qui, loin de paraître destinés de tout temps à s'associer, semblaient plutôt en contradiction absolue. Ainsi : printemps maladif, sénile nourrisson, amer repos, victoire méchante... Mais cet emploi, d'une nouveauté indiscutable et où on a vu un parallèle avec l'emploi de la dissonance dans la musique moderne, ne persiste pas chez Mallarmé, non plus que celui — déjà noté — des mots brutaux. Tous les deux appartiennent aux débuts du symbolisme, lorsqu'il s'agissait de réaction contre une esthétique vieillie autant que de création d'une esthétique nouvelle. Mais l'amour de combinaisons non plus paradoxales mais rares et nouvelles persiste et s'affirme comme une des beautés du style de Mallarmé. Ainsi : fleurs vaporeuses, étoiles parfumées, irritables ornières, filigrane bleu, plumage instrumental, regard diaphane, blanche agonie, massive nuit... Ici encore, comme dans le choix des mots rares, remarquons que le procédé de George s'apparente à l'usage moins extrême chez Mallarmé. Il a recherché des combinaisons nouvelles, suggestives, mais jamais des paradoxismes, tout comme nous avons vu plus haut qu'il employait le mot rare mais jamais le mot brutal. Mais ayant une fois noté cette différence mineure — nécessitée surtout par la situation historique — n'hésitons pas à penser que ce fut en grande partie chez Mallarmé que George apprit l'art des combinaisons originales autant que le culte des mots rares.

Mais il y a un autre moyen par lequel on peut restaurer la puissance de suggestion des mots (et n'oublions pas que c'est uniquement dans ce but que Mallarmé et George ont recherché, comme on vient de le voir, les mots rares et les combinaisons nouvelles.) On peut essayer de restaurer la « magie étymologique » de la langue. Tâche difficile plus que les précédentes, mais aussi moyen plus sûr et plus profond de rajeunir une langue, car que furent les radicaux à leur origine sinon des puissances de suggestion ? En eux vit encore une vie mystérieuse, féconde. Faire circuler de nouveau les « sèves originelles » de la langue allemande, voilà une partie essentielle de la réforme que George s'est proposée. M. Spénilé dit :

« Donner un sens plus pur aux mots de la tribu »

« ce beau vers de Mallarmé précise à merveille le sens de la réforme qu'il a entreprise. Elle visera à restaurer d'abord cette magie étymologique que l'usage a effacée, à émonder le langage de tous les parasites grammaticaux ou logiques qu'y fit foisonner, depuis des siècles, le pédantisme de la « pensée intrusive ». Elle voudra surtout restaurer ces radicaux sacrés où se trouve condensée à la fois la pure substance, la moelle onomastique vivante du mot, et enclose toute sa magie sonore ¹ ». On ne peut qu'être frappé, en lisant *Hymnen*, par la pureté de la langue et par l'absence de tous ces termes pédantesques — le plus souvent abstraits — dont la forme lourde et enchevêtrée proclame une origine artificielle. S'il y a pourtant, comme on l'a vu, des mots d'origine exotique, il est à remarquer qu'ils ne sont jamais mis à la place d'un mot allemand. C'est que les objets qu'ils dénomment — car ce ne sont jamais des termes abstraits — sont également d'origine exotique. Ils sont donc admis pour la création d'une certaine « atmosphère » mais — à part cet usage spécial — George se conforme déjà au précepte qu'il énoncera dans les *Blätter für die Kunst* : « Wenn wir alle Fremdwörter auch die eingewurzelten — alle schlagworte gehören hierzu — wegliessen so bliebe vieles leere ungesagt. Wenn ein satz der eines solchen wortes nicht entbehren kann fortfällt so wird weder sprachen noch gesellschaft dadurch einen verlust erfahren ² ». — Le vocabulaire de *Hymnen* suppose donc des connaissances étymologiques étendues. Rappelons-nous que la première chose qu'Albert Saint-Paul sut de George, ce fut qu'il « s'intéressait à la philologie. » Arthur Möller-Bruck va jusqu'à dire : « ... Im Übrigen schliesst die Frage, welcher Dichter aus näherer oder fernerer Vergangenheit... in Stefan Georges Form weiterlebt eine Philologenfrage in sich ³ ».

Or, ici encore, la parenté s'accuse entre Mallarmé et George. Si George s'est préoccupé de linguistique, Mallarmé n'en avait-il pas déjà fait autant ? Ne parle-t-il pas du « labeur de linguistique par lequel, quotidiennement, sanglote de s'interrompre ma noble faculté poétique ⁴ ». Il a étudié, lui aussi, l'étymologie de sa langue. André Fontainas raconte qu'en 1894 « Mallarmé nous dit en être venu à attacher à l'origine et à l'étymologie des mots une impor-

1. J.-E. Spenlé, *Mercure de France*, art. cit., juillet-août 1928.

2. *Blätter für die Kunst*, II, 2, p. 35.

3. A. Möller-Bruck. *Stilismus*, (*Die moderne Literatur*, t. 9) p. 45.

4. Mallarmé, *Le Démon de l'Analogie. Divagations*, p. 13.

tance telle que, dans sa langue d'un latin toujours si pur, il n'use de vocables d'origine autre, grecque par exemple, que par exception et en vue d'un effet. Même le mot idée, il ne l'emploie pas sans scrupule¹ ». Et pourtant sa langue ne donne point, au même degré que celle de George, l'impression d'avoir été retrempée aux sources primitives. Cette divergence fut inévitable — elle procède de « l'instrument tout différent que les deux poètes tiennent en main² ». Mallarmé écrit « une langue achevée, complètement fixée par des siècles de littérature³ ». En conservant, dans le choix des vocables, une pureté classique, il ne fait, après tout, que se conformer à un usage établi depuis des siècles. Il lui faudra, pour atteindre le même effet de nouveauté que George, avoir recours surtout à des procédés beaucoup plus arbitraires. La différence dans la situation des deux poètes se montre clairement lorsque Mallarmé emploie « des mots et des expressions repris en leur sens étymologique et exact...⁴ ». L'effet chez George, en pareil cas, fut celui d'une fraîcheur plus immédiate, d'une vie plus intense ; au contraire, chez Mallarmé, l'effet est de préciosité. C'est que la langue française, d'origine latine, a évolué, à travers les siècles, vers une pureté et une simplicité toujours croissantes. Au contraire, c'est précisément le caractère de simplicité que la langue allemande, d'origine germanique, a perdu en se développant. Remonter le courant étymologique fut donc, dans les deux cas, retracer des chemins tout différents. Cela se voit, mieux encore que chez Mallarmé, chez les jeunes symbolistes, surtout Moréas. Celui-ci avait réclamé formellement dans son *Manifeste* « la bonne et luxuriante et fringante langue française d'avant les Vaugelas et les Boileau-Despréaux ». Il allait satisfaire pleinement son goût de l'archaïsme dans son *Pèlerin passionné* de 1891. Mais déjà en 1888 le *Petit Glossaire* de Plowert fourmille d'archaïsmes et de formes latines : férir, liesse, occis, hoir, emmi, albe, errance, hiémal... On est là, évidemment, bien loin de la langue de George, malgré toute analogie de principes. Du reste, Mallarmé, son maître par excellence quant à la langue, a toujours évité ces excès. « Mallarmé ne francise pas des mots latins, selon la méthode de l'écolier limousin, usitée sans succès vers 1889 dans les revues « jeunes » »⁵ ».

1. A. Fontainas, *De Stéphane Mallarmé à Paul Valéry*. Paris. 1928.

2. J.-E. Spenlé, *Mercur de France*, art. cit.

3. Ibid.

4. Thibaudet. *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, p. 184.

5. Ibid.

Nous avons considéré surtout, jusqu'ici, le caractère de nouveauté dans la langue de George et de Mallarmé. Et, certes, c'est là une des conditions indispensables d'une langue qui veut agir surtout comme une puissance de suggestion. Mais la seule nouveauté ne suffit pas. Son effet est puissant, mais il ne serait qu'éphémère s'il n'y avait pas d'autres qualités pour le renforcer. En effet, on a déjà vu que George visait dans ses recherches étymologiques à introduire autre chose que la simple nouveauté. Il a cherché surtout une « moëlle onomastique vivante » et une « magie sonore ».

Considérons la question de sonorité. Nous avons déjà vu à quel point la musique est un élément essentiel d'un poème symboliste. Mais chez George la conception symboliste s'étend — nous l'avons vu — jusqu'au mot isolé. La musique n'y sera-t-elle donc pas aussi essentielle que dans le vers entier ? Oui, certainement, car, s'il est parfois difficile d'enlever au poème son caractère d'intellectualité, il est tout aussi difficile de l'enlever au mot. « Für reinste impressionistische Kunst, » dit Hamann, « die mit völliger Ausschaltung aller vom gegenwärtigen Eindruck wegführenden Beziehungen auf reine Sinnesfreude ausgeht ist die sprachliche Kunst kein geeignetes Mittel. Malerei und Musik vermögen hier ganz anders sinnlich zu wirken ¹ ». Mais plus loin il ajoute, toujours à propos du cercle de George : « Die Behandlung dieses der Impression nicht geneigten Sprachmaterials ist zum mindesten eine eminent kunstvolle » et il cite ensuite la phrase de Klein : « Durch genau erwogene wahl und anhäufung von konsonanten und vokalen bekommen wir einen eindruck ohne zutat des sinnes ». En effet, c'est toujours aux mots sonores que George a recours pour son « écriture incantatoire ». Mais il faut que — tout comme dans le vers entier — la sonorité corresponde parfaitement à l'idée, mieux à l'essence rentermée dans le mot. Or, ici aussi George procède avec un tact infailible. Non seulement il sait élire des mots qui sont de véritables musiques, mais encore ce sont des mots où les voyelles et les consonnes harmonisent avec l'idée. Il y a davantage — il sait les situer dans le vers de façon que la qualité spéciale de cette musique atteigne sa pleine valeur, c'est-à-dire de sorte qu'on ressente avec une rare intensité l'essence même du mot. « George besitzt die merkwürdige Fähigkeit, » dit Simmel, « aus den vielfachen Bedeutungen eines Wortes keine einzige psychologisch anklingen zu lassen ausser der, die gerade

1. R. Hamann, op. cit., p. 87.

dieser einen Stimmung, diesem einen Bilde dient... die unbeschreibliche Musik dieser Verse, ihr Fliesen und Gleiten, das das Ohr niemals durch eine Rauheit, Stockung, Entgleisen aus der Tonart aufschreckt, die Verknüpftheit der Laute, deren jeder mit seinem Vorher und Nachher eine sinnlich nothwendige Klangeinheit bildet : Das ist wahrscheinlich das technische Mittel, das es George ermöglicht, alle Bedeutungen der Worte wie des Stoffes, die nicht genau dem Stimmungsbild und dem einheitlichen Kunstzweck zugehören, von der psychologischen Mitwirkung auszuschliessen¹. Si dans cette qualité spéciale du mot géorgien — pour Simmel simplement celle-là qui est la mieux adaptée à l'état d'âme momentané du poète — on voit au contraire l'essence même du mot, on a dans le passage précédent une description excellente de la façon dont George évoque par la sonorité.

Or, ici encore, le procédé qu'on vient de décrire n'est-il pas un des plus importants parmi ceux que Mallarmé a adoptés afin de faire du mot « un foyer de suggestion ». Mallarmé a aimé que le mot soit sonore, et dans cette sonorité il a goûté non seulement la musique mais encore la correspondance avec l'idée. C'est d'ailleurs son attitude fondamentale envers tous les éléments du mot : « Cratyle a raison de dire qu'il existe des noms naturels aux choses, et que tout homme n'est pas un artisan de noms mais que l'est celui-là seul qui considère quel nom est naturellement propre à chaque chose et qui sait en reproduire l'idée dans les lettres et les syllabes ». Ainsi parle Platon dans son Cratyle. Telle est la pensée de Mallarmé, la raison de son goût instinctif pour certains mots qui semblent reproduire en leurs lettres et leurs syllabes leur Idée même². Mallarmé recherche donc avec ardeur dans les voyelles et les consonnes la musique qui suggère parfaitement l'essence du mot. Il ne la trouve pas toujours : «... mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure, lesquelles existent dans l'instrument de la voix, parmi les langages et quelquefois chez un. A coté d'*ombre*, opaque, *ténèbres* se fonce peu ; quelle déception, devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair³ ». Mais Mallarmé connaît le remède efficace pour de tels

1. G. Simmel, *Stefan George (Die Zukunft)*, Berlin, le 26 février, 1898).

2. Thibaudet. op. cit., p. 186.

3. Mallarmé, *Crise de vers, Divagations*, p. 242.

défauts ; c'est le vers — « lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur ¹ ». C'est parce qu'il s'exprime non par des mots isolés mais par le vers que le poète — et lui seul — peut réaliser la concordance parfaite entre les éléments des mots et leur Idée. On peut situer le mot dans le vers de sorte que sa musique spéciale se fasse entendre clairement. « Il y a des mots, dit Mallarmé, que nous n'avions jamais *entendus* avant tel artiste qui les plaça de manière à nous les révéler dans toute leur beauté ² ». Mallarmé excelle à situer ainsi ses mots. Il « met à bien des mots le nimbe sacré ³ » dit Thibaudet, et cite, entre autres, ce vers du *Guignon* :

Mordant au citron d'or de l'idéal amer.

Dans l'art de trouver le mot aux sonorités suggestives, ensuite dans celui — non moins savant — de renforcer ces sonorités par celles qui les entourent, Mallarmé a pu offrir au poète allemand des modèles prestigieux.

Mais il ne faudrait pas croire que c'est seulement à la musique que George fait appel lorsqu'il veut conférer à ses vocables une puissance évocatoire. Pour lui le mot n'est pas seulement une musique, il a encore « un contour, un volume, une masse, une couleur, une saveur ». A propos des vocables de George les critiques se sentent entraînés tout naturellement vers cette comparaison — chère au Parnasse — entre les mots et les pierres précieuses. C'est que les mots de George font appel aussi à l'imagination visuelle, ils sont beaux par leur forme extérieure, ils donnent une impression de substance.

Pour Mallarmé, comme pour George, le mot est plus que sonorité, il a une forme, il est un organisme vivant. « A toute la nature apparenté, écrit-il, et se rapprochant ainsi de l'organisme dépositaire de la vie, le mot présente, dans ses voyelles et ses diphtongues, comme une chair ; et dans ses consonnes comme une ossature délicate à disséquer ⁴ ». Un mot s'impose à lui « par son corps, qui est sa forme typographique » aussi bien que par « son âme, qui est sa

1. Ibid.

2. Cité par Maclair, *Le Soleil des Morts*, p. 91 et par Thibaudet.

3. Thibaudet, op. cit., p. 172.

4. Mallarmé, *Les Mots Anglais*, p. 7. (cité par Thibaudet).

sonorité¹ ». Il « sent intensément cette présence des mots. Chacun, pour lui, semble s'isoler « d'un lucide contour, lacune² ». Ses mots ont souvent provoqué une comparaison avec des pierreries. Du reste, lui-même aime cette figure. Pour lui les mots « s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries³ ».

On a parlé de la musique des mots et de leur forme, mais est-ce que leur signification n'est donc pour rien dans cette poésie ? Bien au contraire, en ce qui concerne les mots de George. Ils ont le plus souvent un contenu dru, riche, compact. La musique des mots — et il importe d'y voir clair — ne cherche point à estomper leur sens mais plutôt à collaborer avec le sens dans la création d'une impression. Le contenu — loin d'être, comme souvent chez les symbolistes, chose secondaire — est au contraire un agent fort important dans l'œuvre de suggestion. « Neben der formalen Verstärkung eine inhaltliche Bereicherung und Füllung der Worte. Die starke Anschaulichkeit und Sinnlichkeit der Vorstellungen in den poetischen Malereien. Jedes einzelne Wort bedeutet schon ein Bild, ist ein Juwel für sich, und nicht erst der ganze Satz vermittelt die Anschauung⁴ ». Ce que cette poésie combat c'est la pensée logique, abstraite, mais elle fait accueil, au contraire, à tout ce qui parle directement aux sens, à tout ce qui est visible, palpable, respirable. Dans *Hymnen* les termes sont presque toujours concrets, ou bien ils désignent des sensations élémentaires — ce sont « Worte aus Anschauungsfreude, aus Rausch und Klang und Sonne⁵ ».

Est-ce que, ici encore, le parallèle est complet avec Mallarmé ? En ce qui concerne sa première période on peut l'affirmer, car alors Mallarmé montre une prédilection pour le terme concret, le mot qui fait image. Ce qu'il y cherche c'est non une simple description de la réalité matérielle, mais, comme plus tard George, une puissance de suggestion. Dans sa conversation avec Jules Huret, le poète d'*Hérodias* s'est défendu d'avoir voulu réaliser une poésie parnassienne. « L'enfantillage de la littérature jusqu'ici a été de croire, par exemple, que choisir un certain nombre de pierres précieuses et en mettre les noms sur le papier, même très bien, c'était *faire* des pierres précieuses. Eh bien non... si, véritablement, les pierres précieuses dont on

1. Thibaudet, op. cit., p. 171.

2. Ibid., p. 172.

3. Mallarmé, *Crise de Vers. Divagations*, p. 246.

4. Hamann, op. cit., p. 102.

5. Gundolf, op. cit., p. 66. Il cite d'après les *Bl. f. d. K.*

se pare ne manifestent pas un état d'âme, c'est indûment qu'on s'en pare¹ ». S'il recherche le terme concret, pittoresque, le mot pierrierie c'est donc que de tels mots s'adressent directement à nos sens et par là à notre âme. La ressemblance entre les mots de la première période de Mallarmé et ceux de George n'est pas douteuse.

Mais, dès la première période, on trouve dans la poésie mallarméenne un emploi aussi du terme abstrait : le calme des fleurs, le nu de son glaive, la blancheur sanglotante des lys... Cependant il faut remarquer que ces abstractions sont éprouvées comme quelque chose de concret, elles sont perçues avec les sens. Ainsi, dans les exemples cités, des séraphins rêvent dans le calme des fleurs, un ange est debout dans le nu de son glaive, la blancheur « sanglotante » des lys « monte rêveusement vers la lune qui pleure ! » Là s'accuse une tendance qui deviendra dominante pendant la seconde période de l'œuvre mallarméenne — c'est le désir d'un art idéaliste d'où sera entièrement exclu « le réel parce que vil », mais qui restera pourtant une affaire de sentiment plutôt que de pensée. Dans cette deuxième période Mallarmé croira que le but de la poésie est de suggérer des notions pures et qu'elle n'y arrivera qu'à mesure qu'elle s'affranchit de toute matière. Pourtant, poète impressionniste qui procède par intuition et non par logique, il n'aime pas les termes purement abstraits, c'est encore par la sensation qu'il entend suggérer les notions pures. Afin d'y arriver il a recours aux procédés les plus subtils. Obligé, malgré tout, de se servir de mots qui ont rapport à la matière, il recherche surtout les mots vagues, indéfinis, négatifs même. Mieux, il a recours à des procédés allusifs : « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve² ». Thibaudet décrit ainsi le procédé chez lui : « Besoin de signification, telle est, pour la poésie dans son effort vers une essence de lyrisme, la pierre d'achoppement. Tout mot signifie quelque chose et signifier ce n'est pas suggérer. Cependant, si chaque terme, si chaque phrase « signifie », cette signification peut être amoindrie, estompée, réduite à une influence, à une évocation, à un charme. Et cela par une sorte de correction mutuelle qui finalement fait rentrer l'une dans l'autre les notions, arrondissant leurs angles, leur enlevant, comme aux vers dans le poème, leur caractère termi-

1. Voir J. Huret, *Enquête sur l'Évolution littéraire*, p. 62.

2. Ibid., p. 60.

nal, y figurant des allusions à un sentiment que leur sens littéral ne saurait exprimer.. Ainsi naissent de Lamartine l'*Automne*, *Ischia*, *La Vigne et la Maison*, de Hugo *les Mages* et *Booz*, de Verlaine plus évidemment encore toute la substance de sa poésie. La nouveauté de Mallarmé fut de concentrer à un second degré ces qualités naturelles du lyrisme, de transporter aux mots eux-mêmes cette fonction tout allusive des notions ¹ ».

Nous voici bien loin, semble-t-il, de George. En effet, il importe de préciser ici à la fois la ressemblance et la divergence dans leur position, car là s'annonce déjà et leur parenté et la différence de leurs tempéraments ; de là on peut prévoir déjà la séparation finale de leurs chemins. D'abord, il y a la ressemblance fondamentale, c'est-à-dire la conception si nouvelle du mot comme étant, dans sa signification même, une puissance de suggestion. Ensuite, ils s'entendent sur l'importance de cette signification, car, au fond, ni chez l'un ni chez l'autre le mot n'est jamais pris uniquement pour sa musique, son coloris ou sa forme. Son sens reste encore l'agent principal dans l'œuvre de suggestion. Mais ensuite quelle différence dans la nature de cette signification ! Qui ne voit pas ici la divergence entre le Mallarmé de la seconde manière et George. Pour George le mot doit dénommer la chose et c'est en tant qu'il la dénomme qu'il équivaut non à sa simple apparence matérielle mais à son essence cachée. Pour Mallarmé, au contraire, le mot, s'il veut évoquer l'essence d'une chose, doit simplement y faire allusion — et que cette allusion soit la plus mystérieuse possible ! « Il est bien vrai que le mot n'a pas pour lui comme il l'a pour les descriptifs une valeur consubstantielle à l'objet qu'il évoque. Il n'a pas non plus cette valeur de sonorité pure, comme celle qu'on trouverait chez les symbolistes que j'ai cités... La valeur du mot dépend moins du sens qu'il implique pour la pensée, moins du son qu'il rend à l'oreille, que de tout cela qu'il évoque, des lointains qu'il suscite, de la vapeur fuyante où il se dégrade... ² ».

On ne saurait omettre de citer ici le passage où M. Spenlé a précisé la différence subtile entre le verbe de George et le verbe de Mallarmé :

Par un autre aspect, la réforme géorgienne me paraît s'écarter du symbolisme mallarméen. M. Thibaudet a finement noté le caractère essentiellement intellectualiste, métaphysicien et, somme toute, abstrait et négatif de cet art mallarméen, composé essentiellement d'absences,

1. Thibaudet, op. cit., p. 84.

2. Ibid., p. 178-9.

de réticences, chez un poète halluciné par la vision de la page blanche et par les possibilités entrevues de tous les coups de dés, de toutes les combinaisons, également arbitraires et inadéquates, qu'elle lui suggère. A ce symbolisme semble s'appliquer particulièrement la phrase de M. Bergson qui veut que l'art suprême de l'écrivain consiste surtout « à nous faire oublier qu'il emploie des mots ». Mais que voilà un jugement de métaphysicien auquel jamais Stefan George n'eût consenti de souscrire ! Penser sans mots lui eût paru aussi inconcevable que vivre sans corps. Ici son impérieuse vocation de poète-né se rencontre de nouveau avec l'indélébile empreinte qu'a marquée sur son esprit la liturgie catholique. Il faudrait sans doute un théologien de race pour expliquer à ce propos les subtiles distinctions entre la Présence réelle et la Présence purement symbolique. Chez Mallarmé, la Présence n'est que symbolique, virtuelle, « allusive », ce qui veut dire en somme corporellement absente. Pour Stefan George elle est au contraire concrètement, corporellement, matériellement réelle. Il n'est pas, lui, fasciné par la hantise de la page blanche et de ses virtualités infinies ; mais il est émerveillé par le miracle du vers effectivement réalisé. Les mots ne sont point des supports mobiles, interchangeable et accidentels de l'Idée ; ils en sont le tissu vivant, le corps à la fois divin et charnel. Le vers est le moule sacré, le vase d'élection, le saint ciboire où s'opère la transsubstantiation intégrale des Espèces. Les contraintes qu'il nous propose n'auraient plus aucun sens, si ce n'étaient que des artifices ingénieux, ou de simples occasions de vaincre des résistances, et non des moyens de participation magique à la grâce effectivement possédée et appréhendée dans toute sa plénitude¹.

Chez George la réforme de la langue ne s'arrête pas au mot isolé. N'oublions pas que pour lui une qualité essentielle de la langue poétique c'est que c'est en même temps une langue rythmique. Nous avons déjà vu, en parlant de la musique, que pour George la division du poème en vers métriques est non une condition artificielle, imposée du dehors, mais au contraire un caractère naturel et nécessaire de toute véritable poésie. Ce fut à propos de George que l'auteur de *Georgika* eut recours, pour définir la fonction de la forme poétique, à ces phrases de Hölderlin : « Die Gesetze des Geistes aber seien metrisch, das fühle sich in der Sprache, sie werfe das Netz über den Geist, in dem gefangen er das Göttliche aussprechen müsse... das sei Poesie, dass eben der Geist nur sich rhythmisch ausdrücken könne, dass nur im Rhythmus seine Sprache liege... »². Si on veut tenter une réforme de la langue poétique, il faut donc tenir compte du fait que c'est en même temps une langue métrique. Il faut tenir compte non seulement du mot isolé mais encore du vers.

1. J.-E. Spenlé, *Mercure de France*, art. cit., juillet-août, 1928.

2. E. Landmann, *Georgika*, p. 4-5.

Or, du moment qu'on envisage la question dans sa forme aussi élargie on rencontre un problème nouveau — celui de la syntaxe. Il est évident que, dans son aspect purement musical, la division des mots en vers ne peut être qu'une aide dans l'œuvre de suggestion. Nous avons déjà vu, en effet, combien l'emploi tout suggestif, tout symbolique du rythme et des timbres des mots ainsi unis contribue à la puissance évocatoire des *Hymnen*. Mais par un autre aspect cette combinaison des mots en vers offre au contraire un obstacle grave à l'œuvre de pure suggestion. Il s'agit de son aspect purement grammatical. On ne peut pas avoir des vers sans avoir en même temps des phrases. Or la qualité essentielle de la phrase est d'être une aide au développement logique de la pensée. Bien plus que le mot isolé la phrase s'oppose à l'œuvre de pure suggestion. Ici les difficultés qui s'offrent au poète sont encore plus formidables qu'avant. Il s'agit de modifier non plus le mot seul mais la syntaxe courante. C'est là une tâche des plus délicates, des plus difficiles. Bien des poètes ont introduit à des époques diverses des variations dans le vocabulaire poétique, mais combien ont osé modifier à la syntaxe courante ? Or, disons-le tout de suite, c'est là une des nouveautés principales de la langue georgienne. Dans *Hymnen* ce n'est pas seulement le mot, c'est la phrase entière qui a été « arrachée à sa sphère vulgaire de tous les jours ».

Mais, si on parle de réforme syntaxique dans la poésie, qui ne pense pas tout de suite à Mallarmé ? N'est-ce pas surtout à sa syntaxe révolutionnaire que sa poésie doit cette allure sibylline qui charme et qui déconcerte ? C'est surtout l'originalité de la structure que des Esseintes, cet affamé de nouveau, a goûté dans la langue de Mallarmé. Et n'est-ce pas, chez Mallarmé également, le sentiment que la véritable unité de la langue poétique est non le mot isolé mais le vers qui « de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire » qui l'a conduit inévitablement à la réforme grammaticale. «... le fait que, poétiquement, le vers, système de rapports, et non le mot existe, que le vrai mot est le mot intégral signifie ceci : le mot constitue essentiellement une puissance de suggestion, il exerce sa suggestion sur les mots voisins avant de l'exercer par leur intermédiaire sur le lecteur. Mais, entre le mot et le vers, il y a un intermédiaire, un échafaudage nécessaire, c'est la phrase grammaticale. Tout vers est en même temps une phrase. Et voilà ce qui fait pour Mallarmé le scandale poétique. Son Art poétique... consiste à purifier le vers

non, comme on l'a cru, de sa signification réelle, mais de ce qui dans cette signification appartient à la phrase, à la prose¹ ». Pour lui c'est par la syntaxe plus encore que par le vocabulaire que le verbe poétique doit se séparer du parler vulgaire, parce que là, plus que dans le mot isolé, se retransmet l'éternel ennemi de la poésie symboliste, la pensée abstraite. Il a mis son honneur à créer une syntaxe nouvelle. «... Quant à l'originalité qui résulte de la syntaxe elle-même, c'est-à-dire de la construction et des rapports des divers éléments grammaticaux entre eux, c'est la plus difficile et la plus subtile.. L'innovation syntaxique est très rare : elle sort de pair un écrivain. L'idée de Mallarmé relativement au style était donc de s'attacher à être original bien moins dans l'épithète rare que dans la variété des coupes et surtout dans la disposition réciproque du verbe, du sujet et des compléments² ».

Si on considère maintenant le détail de cette syntaxe nouvelle, on trouve que son caractère essentiel consiste, chez George, dans une condensation extrême, inouïe. Dans les *Blätter für die Kunst* George posera comme partie essentielle de son programme « die kürze — rein ellenmässig — die kürze³ ». « Alors que l'allemand moderne tend vers une sorte de gigantisme agrégatif et polymorphe des formes composées et des constructions enchevêtrées, Stefan George, par contre, lui impose une concision lapidaire, mesurée au millimètre...⁴ ». Telle est la concision de la langue des *Hymnen* que le poète arrive à dire avec quelques mots ce que tout autre que lui n'aurait guère réussi à dire dans une strophe entière. « Was sonst und im Tagesjargon in ganzen Sätzen gesagt wurde, versucht man durch neue ungewöhnliche Wortbildungen in den Inhalt eines einzigen Wortes zusammenzudrängen⁵ ».

Le principe sur lequel George a basé sa réforme de la syntaxe — c'est-à-dire l'effort vers la concision maximum — est le même qui a servi de base à la révolution syntaxique de Mallarmé. Dans ses poèmes tout est « concentré, condensé comme un monde dans une perle⁶ ». Dès la série des poèmes du *Premier Parnasse contemporain*

1. Thibaudet, op. cit., p. 183.

2. C. Mauclair, *L'Art en silence*, p. 92-3.

3. *Bl. f. d. Kunst*, II, 2, p. 34.

4. J.-E. Spenlé, art., cit., *Mercur de France*.

5. R. Hamann, op. cit., p. 102.

6. P. Fort et L. Mandin, op. cit., p. 141.

on reconnaît « le procédé elliptique qui va devenir la marque la plus originale de Mallarmé ¹ ». Dans leur *Histoire de la Poésie française depuis 1850* Paul Fort et Louis Mandin donnent comme exemple de la concision mallarméenne ces deux vers :

Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs.

Pour faire ressortir avec plus de clarté le degré de condensation, ils donnent l'exemple d'une traduction des deux vers mallarméens en « mauvaise et traînante prose ». Pour dire à peu près tout ce que ces deux vers veulent faire entendre, il faut, dans la traduction, 105 mots tandis que les vers en question en ont 15 à eux deux. Pareillement on a remarqué que le vers :

Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change

« condense en douze syllabes la matière d'un discours ² ». Ce caractère elliptique ne fait que s'accroître, on le sait, dans la deuxième période de la création mallarméenne.

Si George ressemble ainsi à Mallarmé dans le principe de sa réforme syntaxique, il y a aussi, on va le voir, une ressemblance frappante entre les procédés que les deux poètes ont adoptés pour atteindre cette concision.

Pas le moindre des procédés adoptés par George à cette fin fut la création — déjà notée — de nouveaux mots composés. On a déjà remarqué l'originalité de ces mots — remarquons maintenant leur extrême densité. «... es entstehen Komposita, « dit Hamann, « von stärkstem, gesättigstem Inhalt ³ », et il cite en preuve, parmi d'autres exemples, des expressions prises dans *Hymnen: junger wellen schmeichelchore, traumesschwere liden...* On pourrait y ajouter facilement toute une série d'autres: *sieghafte mussetage, wolkenfreier firmament, leise trennungswehmut...* Qu'on tâche d'exprimer exactement la même nuance dans la langue ordinaire et on sera étonné de voir combien de mots George a réussi à supprimer. Chez Mallarmé aussi, comme auparavant chez Baudelaire, l'emploi de combinaisons nouvelles de mots ne produisit pas seulement un effet d'originalité mais encore,

1. Ibid., p. 134.

2. R. Lalo, *Histoire de la Littérature Française contemporaine*, éd. 1928, p. 22c.

3. R. Hamann, op. cit., p. 102.

comme chez George, il aida puissamment à la condensation de la phrase.

La création de nouveaux mots composés n'est, du reste, qu'un des moyens que George a adoptés pour atteindre à la concision maximum. On en a déjà considéré quelques-uns dans *Legenden*, mais sans les rattacher à des principes généraux et sans les comparer avec des procédés analogues chez Mallarmé. Il faut en reparler maintenant de ce point de vue plus large. Citons parmi les plus caractéristiques des procédés qu'il emploie dans ce but l'usage fréquent de l'inversion. Quand, dans la langue usuelle, un substantif est suivi d'un possessif George intervertit, comme dans *Legenden*, l'ordre normal et évite ainsi un article : *des strauches laub, des gemaches duftende kühle, eines pfeilers fuss, der lieben auge...* Souvent il a y inversion du sujet, du verbe, et du complément. Quelquefois c'est chaque mot dans la phrase qui est arraché à sa place normale pour obéir à un ordre tout autonome. Le résultat c'est toujours que la phrase resserre ses contours de façon inconnue jusque-là en Allemagne. On a des phrases d'une concision comme celles-ci :

Am süssen leib im gang den schlanken bogen
Sie zur umarmung zaubertoll erschauten...¹

L'inversion joue de même dans la phrase elliptique de Mallarmé un rôle capital. Il convient de noter ici que les inversions sont fréquentes aussi chez Baudelaire. En effet, dans la langue de Mallarmé, on peut reconnaître les principes baudelairiens poussés à leurs conséquences les plus extrêmes. Pour Baudelaire, qui avait subi si profondément l'influence d'Edgar Poe, la brièveté dans l'intensité fut également une condition essentielle de l'art. C'est dans ce désir de concision qu'il faut voir, au moins en partie, l'origine des nombreuses inversions des *Fleurs du Mal*. Cassagne en cite, dans sa thèse, toute une série² dont les plus caractéristiques sont souvent du type :

Du bouffon favori la grotesque ballade...

On reconnaît là une parenté avec l'inversion continuelle du génitif dans *Hymnen*. Cependant c'est surtout de Mallarmé — dont les procédés syntaxiques furent infiniment plus extrêmes — qu'il faut

1. *H. P. A.*, p. 23.

2. Voir Cassagne, op. cit., p. 25.

parler ici. Lui n'hésite pas à employer constamment les inversions les plus inattendues. L'ordre normal du sujet, du verbe et du complément est souvent renversé, ainsi :

Le silence déjà funèbre d'une moire
 Dispose plus qu'un pli seul sur le mobilier
 Que doit un tassement du principal pilier
 Précipiter avec le manque de mémoire.

(*Hommage à Wagner*)

Un mot est séparé de celui qui devrait, normalement, le suivre par l'étendue de plusieurs vers :

.....si plonge
 Exultatrice à côté
 Dans l'onde toi devenue
 Ta jubilation nue ¹.

(*Petit Air I*)

Ou bien on trouve « un rejet qui place avant l'objet nommé la file de ses déterminatifs » :

Mais le blason des deuils épars sur de vains murs
 J'ai méprisé l'horreur lucide d'une larme...

(*Toast Funèbre*)

Mais chez qui du rêve se dore
 Tristement dort une mandore... ²

(*Une dentelle s'abolit*)

Mais ce n'est pas seulement dans l'usage hardi de l'inversion que la ressemblance s'accuse entre la syntaxe de George et celle de Mallarmé. Nommons encore comme exemple de ces procédés de retranschement l'emploi, chez celui-là, d'un participe à la place d'une proposition dépendante :

Geruhe du nur dass ein kurzer schimmer
 Aus deiner wimper brechend mich versehre... ³

Er folgen dürfe oft in flug und fall
 Mit ihr dem treubewahrten seidenball... ⁴

1. Cité par Rauhut, art. cit.

2. Cité par Thibaudet, op. cit., p. 253.

3. *H. P. A.*, p. 33.

4. *Ibid.*, p. 46.

Ici encore un emploi tout analogue des participes se trouvait chez Mallarmé :

Proclamèrent très haut le sortilège bu...

ou :

Un peu profond ruisseau calomnié la mort...¹

Autre exemple de la tournure elliptique est, chez George, l'omission du verbe. Ainsi :

Die südenklare luft in mittagstille²

Der herr im glanze reinen königtumes
Zur seite sanfte sänger seines ruhmes
Und sieger der Chariten und Medusen³

On sait que Mallarmé a cherché, surtout dans sa dernière période, à supprimer le verbe ou, du moins, à réduire son rôle au minimum. Ce caractère, très marqué dans sa prose, se trahit aussi dans ses poèmes. Il arrive qu'il sous-entend le verbe :

Église avec l'encens que toutes ces maisons...

(*Aumône*)

Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air...

(*L'Après-midi d'un Faune*)

ou il met l'infinitif à la place du verbe fini :

O rire si là-bas une pourpre s'apprête...

(*Victorieusement fui le suicide beau*)

Citons encore chez George l'emploi de mots en apposition :

... Feiner kinder flink im spiel...⁴

... Wo andre schlafen wehrlos, froh der bucht⁵

1. Cité par R. Lalou, op. cit., p. 219.

2. *H P. A.*, p. 21.

3. Ibid., p. 47.

4. Ibid., p. 37.

5. Ibid., p. 31.

De même Mallarmé a atteint par l'apposition de puissants raccourcis :

La chevelure vol d'une flamme...

La tienne si toujours la délice...

On voit qu'il y a une ressemblance frappante entre les procédés syntaxiques adoptés par George dans son effort vers la concentration et ceux usités par Mallarmé dans un but analogue. Ici encore, comme dans le choix des vocables, ne faut-il pas croire que la langue de Mallarmé, qui lui a suggéré le principe général sur lequel baser sa réforme, l'ait influencé jusque dans ses procédés techniques ?

Mais, même quand on a constaté cet effort constant vers la concentration, on n'a pas encore pénétré jusqu'au cœur de la réforme syntaxique chez Mallarmé et chez George. Il faut encore se demander ce qu'ils ont voulu par cette concision, qui n'est pas elle-même une fin mais un moyen. On verra alors que la ressemblance essentielle entre la phrase de George et celle de Mallarmé réside dans la nature des mots supprimés.

Si George vise ainsi à une extrême concision c'est qu'il y voit le moyen le plus sûr d'accroître la puissance de suggestion du vers. Il est évident que la brièveté est une des conditions essentielles de la création d'une impression. En plus, l'originalité de ces constructions aide puissamment dans l'œuvre de suggestion ; plus que le mot rare, la position rare du mot nous frappe. Mais ce qu'il faut remarquer avant tout, c'est que les mots qui sont supprimés par ces procédés elliptiques sont ceux qui n'ont qu'une signification purement relative, par rapport à la syntaxe, et qui n'auraient donc en rien avancé mais qui auraient plutôt gêné l'œuvre de suggestion. « Zu dieser Wortkunst », dit Hamann, « verhilft zunächst ein formales Prinzip : Das Auflösen des Satzes durch Weglassen aller nur verbindenden, an sich inhaltslosen Worte, der Partikel, Pronomina, Hilfsverben. So bleiben nur inhaltlich bedeutende Worte übrig, nur betonte Satztheile, das Gleiten und Rutschen der Stimme, die über die schnell zu sprechenden Hiltswörter hingeht und erst am Ende eines Ganzen, eines Satzes Halt macht, wird dadurch verhindert. So geben lateinische Konstruktionen, Häufung von Partizipialkonstruktionen für Relativsätze ihnen Gedrängtheit ¹ ».

Si on regarde maintenant les résultats des procédés elliptiques

1. Hamann, op. cit., p. 101.

chez Mallarmé, on verra qu'ils sont les mêmes. D'abord, il y a cette brièveté qui est essentielle à toute œuvre qui veut être suggestive. «... la puissance de suggestion est en raison directe d'une brièveté qui condense, conserve et propage du silence ¹ ». « Qu'une moyenne étendue de mots, dit Mallarmé, sous la compréhension du regard, se range en traits définitifs, avec quoi le silence ² ». Puis il y a l'originalité inouïe de cette « syntaxe en raccourci », qui aide puissamment dans l'œuvre de suggestion. Enfin et surtout, remarquons que, tout comme chez George, les mots qui sont supprimés par ces procédés elliptiques sont précisément ceux-là qui, en eux-mêmes, sont impropres à susciter des impressions, ceux qui ont une fonction purement grammaticale. Pour Mallarmé, comme pour George, « l'ennemi à exorciser reste le développement oratoire ». La loi, pour lui, est par conséquent «... celle-ci : prédominance des substantifs, des touches ou des taches colorées, absence, autant que possible, des mots qui matérialisent les rapports en objets au lieu de les confier à la pensée active du lecteur... Il semble que Mallarmé soit gêné dans une langue à flexion, que son écriture aussi veuille :

Imiter le Chinois au cœur limpide et fin.

Son idéal serait des caractères juxtaposés, sans phrase ni grammaire, où l'ordre syntaxique ne déformerait pas la pureté des mots, où l'esprit de la syntaxe serait chez le lecteur, non la réalité de la syntaxe sur le papier ³ ». Mais laissons la parole à Mallarmé lui-même. N'a-t-il pas exposé de façon fort claire son dynamique des mots ? « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feu sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase » ⁴.

Cette œuvre pure, sans aucun ciment syntaxique, n'est-ce pas là ce que George a essayé de réaliser, avant tout, par sa syntaxe elliptique ? «... Et voyez, dit M. Spenlé, l'architecture interne de ces poèmes : les mots, les phrases sont des blocs, si admirablement

1. Thibaudet, op. cit., p. 81.

2. Mallarmé, *Crise de Vers. Divagations*, p. 242.

3. Thibaudet, op. cit., p. 183.

4. Mallarmé, *Crise de Vers. Divagations*, p. 246.

choisis et ajustés qu'ils se juxtaposent et se superposent sans l'artifice d'aucun ciment, comme une maçonnerie marmoréenne surgie, telle quelle, des limbes de l'Irréel¹ ». N'est-ce pas là l'idée essentielle de Mallarmé, quant à la phrase, appliquée au vers allemand ?

Et pourtant, ici encore, que l'indiscutable, la définitive influence de Mallarmé sur George ne nous cache pas une différence, essentielle, elle aussi. C'est la même qu'on a déjà vue quant à la conception du mot isolé. Pour George il fallait alors nommer, ce fut en réponse à l'appellation que la réalité secrète se présenta, vivante. Pour Mallarmé, au contraire, il s'agissait de faire allusion, de loin, à une réalité qui se retirait à mesure qu'on la désignait : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets² ». Il n'en va pas autrement lorsqu'on vient à la phrase. De même que Mallarmé recherche, pour que sa magie soit efficace, le mot vague, le mot indéfini, même le mot négatif, il recherche également la phrase qui ne conclut pas, celle qui reste, après tout, une suggestion. Et, tout comme il a enlevé le caractère de finalité aux mots en leur donnant non un sens unique mais beaucoup de sens possibles, il l'enlève également à la phrase en lui faisant suggérer non une seule idée mais quantité d'idées différentes. Mais, puisque l'essence de la phrase est d'être l'expression logique et claire d'une idée unique, il a recours ici à des procédés tout neufs. Il introduit dans le vers la méthode même de la symphonie moderne, dont le propre est d'exprimer simultanément et le thème central et les harmonies qui l'accompagnent. « Le poème s'organise selon la méthode de la musique. Il est écrit sur un thème autour duquel sont groupées les idées harmoniques qui lui conviennent³ ». C'est là la clef à sa composition de la phrase. « La logique du poème n'est donc pas tout à fait la vieille logique des scolastiques. Il en faut une plus souple à la fois et plus subtile, où il entre de l'intuition... Et à cette logique correspond une syntaxe particulière, plus synthétique, où l'accord des périodes se fait selon le cours des idées plutôt que selon le cours des mots... Au premier contact, la surprise empêche la réflexion ; les idées harmoniques font à l'idée fondamentale un accompagnement qui semble l'effacer. La cloche

1. J.-E. Spenlé, art. cit., *Mercur de France*.

2. Mallarmé, *Crise de Vers, Divagations*, p. 251.

3. A. Barre, *Le Symbolisme*, p. 204.

est trop puissante et nous sommes trop près... Éloignons-nous. Étudions le poème : notre esprit peu à peu le recule par la réflexion et peu à peu le ton fondamental va percer sous les tons partiels...¹ ». A travers ces phrases de Mockel transparaît clairement l'idée essentielle de la composition mallarméenne et — on le voit bien — il ne s'agit pas simplement de mots juxtaposés mais encore d'idées superposées. La densité est due non seulement à la syntaxe elliptique mais encore au procédé allusoire.

Or chez George il n'en est rien. Tout comme dans son choix des mots il a recherché non le mot vague mais le mot concret, le mot image, le mot sensation, parce que c'est à travers la réalité matérielle qu'il entend atteindre la réalité spirituelle, ainsi, dans ses combinaisons de mots, il recherche non celles-là qui voilent le tableau matériel mais celles-là qui le fixent avec le plus d'éclat en même temps qu'avec le moins de développement oratoire. Les phrases de George admettent toutes une interprétation exacte, définitive. Elles ne veulent point détruire l'ordre naturel qui régit, inévitablement, toute combinaison de mots qui veut former un ensemble cohérent. Elles veulent simplement exclure de cette chaîne inévitable de logique tous les anneaux superflus, ceux qui espaceraient par trop les mots images, pierres précieuses qu'il faut unir au contraire le plus étroitement possible. Il s'ensuit que les procédés syntaxiques de George ne ressemblent pas toujours à ceux de Mallarmé. En tant que celui-ci a pour objet de réduire les éléments purement grammaticaux de la phrase — ceux qui nuisent à sa puissance de suggestion — au minimum, son but est aussi celui de George et ses procédés peuvent lui servir d'exemple. Mais lorsqu'il fait le pas de plus qui consiste à vouloir enlever le caractère de finalité à ses phrases, — leur donner non un sens mais plusieurs sens à la fois — il a recours, inévitablement, à des procédés que George ne pourra plus admettre. Ce qui déroute le plus dans la syntaxe mallarméenne ce sont les procédés sylleptiques où les mots ne s'accordent plus selon les règles grammaticales mais selon le cours des idées. Pour démêler ces constructions enchevêtrées il faut tenir compte de toutes les figures superposées — qui ne sont jamais, du reste, que suggérées — car c'est tantôt celle-ci, tantôt celle-là qui fournit au poète ses termes, et, dans le cadre de la même phrase, le sujet, le verbe et son complément peuvent être pris chacun à une figure différente. Donc, ici

1. A. Mockel, *Stéphane Mallarmé. Un héros*, p. 55, 57.

aussi, la réforme que Mallarmé fait subir à la langue est beaucoup plus extrême, plus contre nature, que celle de George. On lui a reproché d'avoir « cassé l'échine dorsale » de la langue. Au contraire, George atteint son extrême condensation par des procédés qui restent après tout une partie intégrale de la syntaxe allemande et qu'on peut suivre parfaitement si on connaît la langue, sans avoir besoin, comme pour Mallarmé, de connaître en même temps la pensée subtile du poète, de s'introduire intuitivement dans les méandres de ses allusions. A bien voir, la concentration de la phrase géorgienne dépend essentiellement d'un usage tout à fait logique et correct des flexions de la langue. George ne fait pas « passer la logique idéale avant la logique réelle », il les accorde toutes les deux. Chez lui la réalité de la syntaxe est sur le papier et non simplement dans l'esprit du lecteur.

Ici encore il faut faire la part de la situation historique des deux poètes. On a déjà rappelé, quant aux mots, la différence dans le degré de développement des deux langues. Dans la syntaxe, comme dans le vocabulaire, il fallait une réforme beaucoup plus extrême et plus arbitraire en français qu'en allemand, à cause de cette différence dans l'évolution de la langue dans les deux pays. Il faut se rappeler aussi que ce qu'on vient de dire s'applique surtout au style mallarméen de la seconde manière et que George a aussi subi l'influence du Mallarmé de la première manière, lorsque la divergence ne se précisait pas encore. Il faut rappeler enfin que la syntaxe de Mallarmé dans ses vers n'a jamais été originale au même degré hyperbolique que dans sa prose.

Il faut tenir compte encore, en considérant la langue des *Hymnen*, de la présentation extérieure. Ce fut jusque dans son apparence extérieure que ce « mince cahier de vers regorgeant de promesses¹ », se présenta comme un événement extraordinaire dans le monde des lettres. — A cette époque l'anarchie intellectuelle en Allemagne se refléta jusque dans la présentation matérielle du livre. D'abord elle se refléta dans les caractères d'imprimerie. Ceux-ci furent calqués, du reste, sur ceux de l'écriture. En Allemagne il y avait deux écritures opposées, « die deutsche Schrift » qui réunissait des éléments gothiques et baroques, et « die Lateinschrift », devenue d'usage international en Europe depuis la Renaissance. A ces deux écritures opposées correspondaient dans l'imprimerie « die Bruch-

1. A. Mockel, art. cit. (*Rev. d'All.*, nov.-déc. 1928).

schrift » et « die Altschrift », dont chacune avait ses partisans convaincus et intransigeants. Mais ce ne fut pas seulement dans la typographie des livres allemands que se réfléchirent l'anarchie et le manque de goût universels ; les mêmes qualités régirent chaque détail dans la présentation du livre. On publiait des éditions de luxe d'un mauvais goût achevé. « Die Schreckensherrschaft der schwülstigen Prachtwerke begann damals ihr fürchterliches Wesen zu treiben ¹ ». Mais encore pires furent les éditions à bon marché telles qu'on les publiait par centaines et où il y avait renoncement complet à toutes prétentions esthétiques. « seht ihr also noch immer nicht », demande George dans les *Blätter für die Kunst*, « dass eure deutschen buch- und zeitschriftausgaben die schönheitswidrigsten sind sowol der rohe flitter- und emporkömmlingsprunk der einen als die platte und nüchterne alltäglichkeit der anderen ² ». — En contraste absolue avec toutes les publications contemporaines se présenta en 1890 le recueil *Hymnen*, que l'artiste Melchior Lechter appela plus tard « das erste wieder anständig gedruckte Buch in Deutschland ³ ».

Qu'on ne s'imagine pas qu'il s'agisse ici d'un simple détail superficiel. Si George soigne la forme extérieure de son livre, c'est qu'il y voit une affaire de la première importance pour son art entier. « wir nehmen es gern auf uns noch manchmal mit dem äusseren als dem nietrügenden spiegel des innern zu unterhalten ⁴ », est-il dit dans les *Blätter für die Kunst*. Pour lui l'art poétique est « une écriture » — et cela au sens littéral. Chacun des éléments matériels du livre doit participer pour lui dans la création de sa « magie incantatoire », chacun est pour lui une puissance de suggestion. Son ambition sera désormais d'enlever à l'écriture allemande tout ce qui semble, précisément, nuire à cette fonction. Il faut que les vers nous paraissent comme « des runes aux linéaments indélébiles ». « Voyez déjà, continue M. Spenlé, la présentation typographique de ses recueils de vers. La page avec ses grands espaces blancs où se détachent deux ou trois strophes, telles des inscriptions lapidaires ou des tables votives ⁵ ». Guerre désormais à tout ce qui peut enlever au vers son « caractère de chose absolu ». Guerre donc à la typographie « allemande » dont les fiori-

1. Wolters, *Stefan George und die Blätter für die Kunst*, p. 145.

2. *Blätter für die Kunst*, III, 4, p. 98.

3. Voir Wolters, op. cit., p. 146.

4. *Bl. f. d. K.*, III, 4, p. 98.

5. J.-E. Spenlé, art. cit. (*Mercure de France*, juillet-août 1928).

tures baroques déforment et dissimulent les purs contours des lettres sacrées. Il faudra attendre encore des années pour que se développe pleinement la « Stefan-George-Schrift » avec ses « caractères d'imprimerie exprès fondus pour le poète, merveilleusement moulés, intermédiaires entre l'alphabet romain et grec ¹ ». Dans *Hymnen* il s'agit simplement d'une très pure « Altschrift » mais elle annonce assez la principale préoccupation du poète, celle d'écarter tout ornement superflu de son écriture définitive. C'est le même principe qui dicte la suppression des majuscules « dont le foisonnement fait de la ligne allemande un fouillis pédantesque, sans air ni perspective ² ». On a déjà noté en parlant de la musique la suppression de bon nombre des signes de ponctuation. Elles aussi sont superflues pour qui possède le sentiment du rythme — « la ponctuation hache la phrase de signes parasites... ³ ». On voit à quels procédés extrêmes George a recours, tant la réforme du détail matériel du livre lui tient au cœur. C'est que, répétons-le encore, il s'agit là d'une partie fondamentale de son art.

So gewiss George ein Künstler ist und das Handwerkliche der Dichtung mit kundiger Sorgfalt pflegt, so falsch ist es, sein Können oder Wissen von seinem Sein, sein Handwerk von seiner Art zu sondern : es gibt bei ihm keine Einzelheiten, und noch seine Schreibweise, die kleinen Anfangsbuchstaben und wenigen Satzzeichen, bezeugt den selben Willen zur letzten Einfalt, zur harten Schlichtheit und dichten Sachlichkeit, zur Ausscheidung aller nicht für die Gestalt unbedingt notwendigen Erleichterungen und Schnörkel, Vermittlungen und Zierrate, der noch seine höchsten Gedanken formt ⁴.

Ne faut-il pas parler ici aussi de Mallarmé ? Non que le souci de la partie matérielle du livre ne soit pas inné en George. A quatorze ans il transcrit des sonnets de Pétrarque dans une belle « Lateinschrift » et encadre les deux colonnes de lignes rouges et noires ; à dix-neuf ans il emploie tantôt des majuscules, tantôt des minuscules dans son poème *Ikarus* ⁵. Il avait, du reste, l'exemple de grands aïeux — de Goethe lui-même — dans sa révolte contre l'écriture « allemande ». Mais il n'y a qu'un poète parmi

1. Ibid.

2. Ibid.

3. Ibid.

4. Gundolf, *George*, p. 64.

5. Voir Wolters, op. cit., p. 142.

les contemporains qui ait porté sur tout les détails du Livre une attention aussi passionnée — ce fut Mallarmé.

Pour Mallarmé la poésie est non « l'émotion du cœur » mais « au sens parnassien strict, le vers », c'est-à-dire le vers écrit. S'il lui fallait établir une distinction absolue entre le langage parlé et le langage écrit, ce fut parce qu'il reconnaissait à celui-ci une supériorité incommensurable sur celui-là. « Mallarmé vit dans le Livre non un substitut de la parole, mais un absolu, une part infiniment épurée : la parole n'en est que l'essai, le balbutiement, elle va vers lui à son achèvement, à sa fleur¹ ». On comprend qu'avec une telle conception du vers Mallarmé ait accordé aux caractères d'écriture ou d'imprimerie, à la disposition typographique du vers, au pliage, à la reliure, bref à tous les détails matériels du livre un souci extrême et, pour tout dire, de caractère religieux. « Il avait sur ce que sont un mot, une phrase, une ligne, une page blanche, les vues les plus subtiles et les plus ingénieuses. Il les expliquait par mille raisons, paradoxales aux yeux du passant distrait, plus profondes selon l'optique des poètes...² ». Les *Divagations* reproduisent quelques-unes de ces idées subtiles. Rien de plus essentiel pour Mallarmé que la disposition extérieure du livre. « Une ordonnance du livre de vers poind innée ou partout, élimine le hasard ; encore la faut-il, pour omettre l'auteur³ ». Pour un véritable poète chaque vers a sa place inévitable, dès le commencement, dans l'ensemble du livre. « Rien de fortuit, là, où semble un hasard capter l'idée, l'appareil est l'égal : ne juger, en conséquence, ces propos — industriels ou ayant trait à une matérialité : la fabrication du livre, en l'ensemble qui s'épanouira, commence, dès une phrase. Immémorialement, le poète sut la place de ce vers, dans le sonne qui s'inscrit pour l'esprit ou sur l'espace pur. A mon tour, je méconnais le volume et une merveille qu'intime sa structure, si je ne puis, sciemment, imaginer tel motif en vue d'un endroit spécial, page et la hauteur, à l'orientation de jour la sienne ou quant à l'œuvre⁴ ». Il est évident que l'idée dominante, ici comme toujours, est de faire du Livre une puissance de suggestion. S'il faut situer le vers

1. Thibaudet, op. cit., p. 283.

2. Mockel, *Stéphane Mallarmé, Un héros*, p. 33.

3. Mallarmé, *Crise de Vers, Divagations*, p. 246.

4. Mallarmé, *Le Livre, Instrument spirituel, Divagations*, p. 276.

dans le livre, c'est pour que sa situation nous suggestionne quelque chose. Tout est suggestion dans les détails matériels du livre, l'écriture « ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini¹ », la composition typographique, le blanc, symbole de l'absolu, qui revient « indéfectiblement... pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence² », enfin « cette extraordinaire, comme un vol recueilli mais prêt à s'élargir, intervention du pliage ou le rythme, initiale cause qu'une feuille fermée, contienne un secret...³ ». Mallarmé a été jusqu'à rêver — toujours dans ce but de suggestion — une disposition typographique originale. « Pourquoi — un jet de grandeur, de pensée ou d'émoi, considérable, phrase poursuivie, en gros caractère, une ligne par page à emplacement gradué, ne maintiendrait-il le lecteur en haleine, la durée du livre, avec appel à sa puissance d'enthousiasme : autour, menus, des groupes, secondairement d'après leur importance, explicatifs ou dérivés — un semis de floritures⁴ ». Dans *Le Mystère dans les Lettres*, accueilli par la *Revue Blanche*, et surtout dans *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) Mallarmé devait réaliser le rêve d'une présentation typographique originale.

Ajoutons enfin que Mallarmé aimait qu'un livre soit beau jusque dans chaque détail du papier et de la reliure. En 1887 ses *Poésies complètes*, photogravées sur le manuscrit avec un ex-libris de F. Rops, donnèrent l'exemple d'une distinction faite pour séduire les bibliophiles. Mais ce fut surtout la première édition de *L'Après-midi d'un Faune*, parue en 1876, avec un frontispice et 3 vignettes de Manet — « une des premières plaquettes coûteuses et sac à bonbons mais de rêve et un peu orientaux » — qui révéla les goûts de l'auteur. On comprend que des Esseintes ait éprouvé « de captieuses délices à palper cette minuscule plaquette, dont la couverture en feutre du Japon, aussi blanche qu'un lait caillé, était fermée par deux cordons de soie, l'un rose de Chine et l'autre noir⁵ ». Et dans tout ce luxe extérieur c'est surtout la qualité de suggestion qui compte — le même des Esseintes l'a bien senti : « Dissimulée derrière la couverture la tresse noire rejoignait la tresse rose... et elle l'enlaçait, nouant en une légère rosette, sa couleur sombre à

1. Mallarmé, *Quant au Livre*, *Divagations*, p. 257.

2. Mallarmé, *Le Mystère dans les Lettres*, *Divagations*, p. 291.

3. Mallarmé, *Le Livre*, *Instrument spirituel*, *Divagations*, p. 275.

4. Ibid., p. 278.

5. J.-K. Huysmans, *A Rebours*, p. 262.

la couleur claire, insinuant un discret avertissement de ce regret, une vague menace de cette tristesse qui succèdent aux transports éteints et aux surexcitations apaisées des sens¹. »

Il est impossible de méconnaître, ici encore, la parenté étroite entre George et Mallarmé. Tous les deux portent sur « les formes les plus matérielles » de la poésie la même attention que sur ses « formes les plus éthérées » ; tous les deux prennent « la page, l'appareil du Livre comme un élément de signification et de beauté² ». On a déjà noté à quel point ils se ressemblent dans leur usage des signes de ponctuation. Ils sont d'accord aussi évidemment sur l'importance de la disposition typographique du vers. Pour chacun il faut qu'un poème suscite déjà par sa préparation visuelle une impression forte et immédiate. Tous les deux aiment, sur la page de vers, « des ampleurs environnantes de blanc³ ». Enfin ils ont tenté tous les deux des innovations typographiques. — Il est intéressant d'observer qu'ils ont marqué une même préférence pour les caractères d'écriture sur les caractères d'imprimerie. L'idée essentielle de George, dans sa réforme typographique, fut de modeler les lettres imprimées sur celles de sa propre écriture. A l'époque des *Hymnen* il ne disposait pas encore de caractères d'imprimerie fondus exprès pour lui, mais la « St-G-Schrift » de plus tard reproduit sa propre calligraphie. Dès le début il soignait la forme manuscrite de ses œuvres — exemple qui fut suivi par son cénacle. Rappelons-nous que sa première traduction de Baudelaire, offerte par lui à ses amis en 1891, fut non imprimée mais hectographiée. N'est-il pas, là encore, tout près de Mallarmé qui publia ses poèmes dans une « édition fac-simile faite sur le manuscrit de l'auteur » et qui « verrait volontiers le livre poétique abandonner la forme imprimée qui le confond avec la production vulgaire, revenir à celle-là du manuscrit précieux...⁴ ». Notons enfin que, comme Mallarmé, George aime qu'un livre de vers soit beau dans chaque détail matériel. Plus tard il a trouvé dans Melchior Lechter l'artiste dont la collaboration devait être pour lui, comme celle de Rops et de Manet pour Mallarmé, une aide des plus précieuses. *Das Jahr der Seele* (1897) marque une époque dans la présentation extérieure du livre de vers en Allemagne. Mais la présentation de *Hymnen*, si la main de Lechter y manque

1. Ibid.

2. Thibaudet, op. cit., p. 282.

3. Ibid., p. 287.

4. Ibid., p. 283.

encore, est pourtant belle tout en étant simple, -- « ... das Papier kräftig und getönt... die Überschriften in kräftigen Versalien und im Verhältnis zu den Strofen wie auch diese und die Zeilen untereinander in schön abgewogenen Abständen...¹ ». Plus tard on a dit du cénacle des *Blätter für die Kunst* : « Sie sind gewissermassen die ersten die erkannten, dass ein Buch aus Papier und Type besteht² ».

Pourtant il faut remarquer que, comme toujours, la position de Mallarmé est plus extrême que la position de George. Il y a bien loin de la simplicité nue des *Hymnen* à la typographie d'*Un coup de dés* avec ses « assemblages de mots séparés par des vides et posés sur le papier blanc comme un éparpillement d'étoiles et de constellations dans le ciel³ ». Ici encore il faut faire sans doute la part de la situation historique. Mais, malgré cette différence, la ressemblance reste frappante. Par sa façon d'étendre jusqu'à chaque détail matériel du livre sa conception de l'écriture comme une puissance de suggestion, George ne fait-il pas preuve non seulement d'une tendance innée mais encore d'une influence française ? Ici encore il faut certainement prononcer le nom de Mallarmé. « Hinsichtlich der feierlichen Aufmachung hat bekanntlich Stefan George von ihm gelernt⁴. »

Il y a un grief qu'on a souvent formulé contre la langue de George — et contre celle de Mallarmé — et dont il faut dire un mot ici. C'est l'accusation d'une obscurité excessive et volontaire. Lorsqu'en 1897 Richard M. Meyer consacra un article dans la grande presse au cercle des *Blätter für die Kunst* il dut bien avouer, quant à leur poésie : « Vielen wird sie kaum weniger fremdartig erscheinen als die eben ausgegrabenen Mimiamben des Herondas oder andere Dichtergrüsse aus verschütteten Welten⁵ ». Mais loin de nier que la poésie de George est une poésie pour initiés il conviendrait plutôt d'insister sur ce caractère, car, comme on a essayé de le montrer dans les pages précédentes, l'essence même de la langue géorgienne est d'être une langue nouvelle, impolluée, absolument distincte du parler profane. Mais il faut se rendre compte que cette nouveauté — qui avait pour conséquence inévitable de dérouter le lecteur

1. Wolters, op. cit., p. 146.

2. Voir ibid., p. 149. (cit. prise dans *Zeitschrift für Bücherfreunde*, août-sept. 1898).

3. Paul Fort et Louis Mandin, op. cit., p. 138.

4. F. Rauhut, art., cit. (*Die neueren Sprachen*, 1926).

5. R. M. Meyer, art., cit. (*Pr. Jahrbücher*, t. 88, p. 33).

inaverti — ne fut point une condition arbitrairement imposée à sa langue par George, mais le résultat nécessaire de sa situation historique. Il ne resta plus, pour celui qui voulut créer un art idéaliste en Allemagne en 1890, qu'un seul moyen — ce fut de se séparer absolument des contemporains. De là cette solitude hiératique où George se renferma ; de là son soin de ne faire tirer de son premier recueil que quelques exemplaires, destinés aux seuls amis ; de là surtout sa volonté d'une langue absolument nouvelle.

Il y avait encore une cause — également naturelle et inévitable — pour l'obscurité de la langue des *Hymnen*. Ce ne furent pas seulement les vocables et les constructions, ce furent encore les idées qu'ils exprimaient qui furent inconnues au lecteur ordinaire. On avait l'habitude d'une poésie qui voulait tout décrire et tout disséquer — voici, au contraire, une poésie qui veut simplement suggérer, qui s'agenouille devant le mystère ineffable... Des mots qui n'exprimaient ni idées abstraites ni réalités uniquement matérielles, des mots qui étaient simplement des « foyers de suggestion », comment pouvaient-ils paraître intelligibles à un lecteur allemand de 1890 ?

Der Weg des Realismus und der des Naturalismus führten zur Entschleierung und Entblössung, die psychologische Zerfaserung und die Sucht, Alles zu erkennen, und auch die blinde Verehrung einer falsch verstandenen Wahrheit gingen die gleiche Strasse. Das Geheimnisvolle, Dunkle und Heilige wurden aus Kunst und Leben fortgerissen... Wir sollen ihm (George) stets dankbarsten Herzens gedenken, dass er wieder der Kunst das heilige Dunkel zurückgab, dass er wieder als ein Unzugänglicher und Unsichtbarer seines Amtes waltete, dass er in seiner Zeit, die unschöpferisch und unehrerbietig Welt und Leben und Himmel und Hölle zerredete und betastete, die Kunst und die Kraft des Schweigens wies¹.

Or, les causes de l'obscurité chez Mallarmé ne sont-elles pas les mêmes ? Non plus que George, Mallarmé n'avait opté pour la solitude et le silence — ils lui furent imposés par sa situation historique. « Il est ainsi, on le dirait, de certaines époques où la pensée s'apaise ou sommeille ; elles se désintéressent de la poésie, ou n'en accueillent avec joie que les formes les moins nobles. Alors le poète choisit des paroles plus mystérieuses, pour n'être point tenté d'avilir son art... Telle est la pensée de Stéphane Mallarmé ;

1. F. von der Leyen, *Deutsche Dichtung in neuer Zeit*, p. 198.

telle du moins je me l'imagine... Voilà ce que nous certifie son art hermétique et distant — reculé de la multitude non point certes par mépris pour elle, mais en vertu de l'actuel devoir qu'il s'imposait. Ce n'est pas, comme on l'a pu croire, un isolement farouche. C'est une solitude défendue par l'inflexible vaillance d'une foi qui est en même temps une logique ¹. » Et chez Mallarmé, comme chez George, l'obscurité est due non seulement aux vocables impollués que lui impose sa situation mais aussi au caractère insolite de ses idées. Mais ici, comme toujours, il faut ajouter pour Mallarmé un facteur plus subtil et plus extrême. Comme George il ne décrit pas, il ne raisonne pas, il suggère simplement, mais — on l'a vu — ses suggestions sont infiniment plus vagues, ses allusions infiniment plus mystérieuses.

S'agit-il ici, encore une fois, de rapprochement ou d'influence dans le fait que le cas de George ressemble à tel point à celui de Mallarmé ? Encore une fois, ne faut-il pas faire ici la part des deux ? On ne saurait nier que la situation et le tempérament de George devaient fatalement le conduire à une langue à tendances ésotériques. Mais n'est-ce pas l'exemple de Mallarmé qui lui a révélé à la fois l'impérieuse nécessité et la possibilité de faire de la poésie avant tout un secret ? Notion chère à Mallarmé que celle de la poésie considérée comme une magie. « Le vers, trait incantatoire ! et, on ne dénierait au cercle que perpétuellement ferme, ouvre la rime une similitude avec les ronds, parmi l'herbe, de la fée ou du magicien ². » M. Spenlé a remarqué que ce qui fascina George chez les symbolistes ce fut qu'ils possédèrent *le secret* d'un lyrisme nouveau :

Da schirmten held und sänger das Geheimnis ³.

Il faut citer à cet endroit un passage de l'essai que George a consacré à Mallarmé dans la première série des *Blätter für die Kunst*, tant il est significatif à ce point de vue, révélant, comme il le fait, la fascination obsédante qu'exerçait sur George cette qualité naturellement mystérieuse de la langue mallarméenne :

Denken wir an jene sinnlosen sprüche und beschwörungen die von unbezweifelter heilkraft im volke sich erhalten und die hallen wie rufe

1. A. Mockel, *Stéphane Mallarmé. Un héros*. p. 3.

2. Mallarmé, *Magie, Divagations*, p. 326.

3. Franken. *Der Siebente Ring*. p. 18.

der geister und götter, an alte gebete die uns getröstet haben ohne dass wir ihren inhalt überlegt, an lider und reime aus grauer zeit die keine rechte klärung zulassen bei deren hersagung aber weite fluten von genüssen und peinen an uns vorüberrollen und blasse erinnerungen auferstehen die wie schmerzhaft schwestern uns schmeichlerisch die hände geben.

Wir wissen auch noch welchen starken eindruck die schriftten der Byzantiner und Spätlateiner in uns hinterliessen und der kirchenväter die sich nicht enthalten konnten ihre bereuten sünden in schillernden farben darzustellen, wie wir in ihrem unterjochten zerquälten stil das pochen und zucken unsrer eignen seelen mit genugtuung herausföhlten und wie manchmal die schwergeborenen verse des heissblütigen Ägypters die mänaden gleich jagen und brausen uns vor denen des alten Homer mit wollust erfüllen. Jeden wahren künstler hat einmal die sehnucht befallen in einer sprache sich auszudrücken deren die unheilige menge sich nie bedienen würde oder seine worte so zu stellen dass nur der eingeweihte ihre hehre bestimmung erkenne ... klangvolle dunkelheiten sind bei Pindar Dante und manche bei dem klaren Goethe¹.

En résumé, on peut dire que *Hymnen* est un recueil essentiellement symboliste dans le sens même du symbolisme français. Partout on voit le poète inspiré par une même ambition — rendre des moments dans la vie de l'âme, et les rendre sans faire intervenir la pensée abstraite. On voit aussi que pour lui, comme pour les symbolistes, un problème se pose — à quel point le réel peut-il être incorporé à la vie de l'âme ? Dans la majorité des cas George admet le réel comme partie essentielle de son inspiration, soit qu'il le représente — comme Baudelaire et Mallarmé de la première manière — sous son aspect plastique, soit que — plus proche ici des formules nouvelles — il reproduit simplement les sensations élémentaires suscitées en nous par le contact avec la réalité immédiate. Dans les deux cas, il faut bien admettre que le réel a fourni une partie essentielle de l'inspiration. Pourtant en de rares poèmes qui sont comme des sommets George rejette expressément toute réalité matérielle et se rapproche par là du point extrême du symbolisme représenté par Mallarmé, dont l'ambition était d'épurer ses symboles — à force d'évocations multiples — de toute signification matérielle.

Mais si cette étude a visé surtout à établir les ressemblances — capitales — entre George et le symbolisme français, elle a cherché

1. *Blätter für die Kunst*, août 1893. I, 5, p. 136.

aussi à délimiter l'étendue de cette influence et à montrer à quel point les tendances des *Hymnen* furent conditionnées aussi par le tempérament de George et par le caractère de la poésie allemande en 1890.

Enfin il reste à dire que si on a donné aux *Hymnen* un traitement aussi ample, on a été influencé à le faire par deux raisons capitales. D'abord c'est que les *Hymnen* représentent non seulement le véritable point de départ de la création littéraire de George mais encore — comme il s'agit chez lui non de développement mais de croissance — elles représentent le noyau de son œuvre entière. Malgré toutes les modifications que cette œuvre a subies elle ne s'est jamais montrée, plus tard, en contradiction avec l'idéal des *Hymnen* :

Ihr sehet wechsel, doch ich tat das gleiche.

(*Das Zeitgedicht*) ¹

L'esthétique des *Hymnen* pose déjà ce qui sera le principe fondamental de l'esthétique georgienne, elle veut « l'art spirituel », « die GEISTIGE KUNST ». Et non moins significative pour l'œuvre georgienne tout entière est ici la technique. George avait trouvé dans ce recueil un « ton » nouveau — et ce ton ne changera pas. « ... ein Fussbreit festen Grundes, ein Gesetz war da. Die Sprache war durch die « Weihe » — ihren Akt wie ihr Ergebnis — dem Bereich der Einzelwallungen und -schwankungen entrückt. Die Rettung der Sprache, die allererste Aufgabe des Dichters, noch ehe ihm objektive Ich- und Weltbilder glücken konnten, war gesichert ². »

Du point de vue de l'esthétique et encore davantage du point de vue de la technique, ce petit cahier de vers est donc d'une importance énorme pour toute l'œuvre georgienne. C'est là déjà une raison capitale pourquoi lui accorder un traitement ample, proportionné à sa signification réelle. Mais à cela il faut encore ajouter que cette signification ne se borne pas à l'œuvre de George. Ce recueil marqua une époque dans la poésie allemande. C'est de l'esthétique et de la technique qui se révélèrent pour la première fois dans *Hymnen* qu'est parti le mouvement des *Blätter für die Kunst* et on y retrouve, dans la partie théorique et dans les vers eux-mêmes, les mêmes caractères essentiels.

1. *Der Siebente Ring*, p. 7.

2. Gundolf, *George*, p. 62.

Mais si on trouve que—comme on l'a vu—un rôle fort grand fut joué dans la fondation des *Hymnen* par l'influence du symbolisme français, ne faut-il pas accorder par conséquent à cette influence une importance considérable pour l'œuvre georgienne entière — et pour la poésie allemande moderne ? Par le fait d'avoir exercé sur *Hymnen*, précisément, une influence formative très profonde, le symbolisme français a acquis le droit à une place importante dans toute étude sur George (et sur la poésie allemande à partir de 1890). « Als später englische und italienische, holländische und polnische Zeitgenossen in seinen Gesichtskreis traten, hatte er bereits seinen eigenen Sprachraum erobert und bedürfte keiner Anregung mehr. Rossetti, Swinburne, d'Annunzio, Verwey, Lieder konnten ihm auf seiner Höhe nicht mehr das sein was ihm in seinen Anfängen Baudelaire, Verlaine und Mallarmé waren : beflügelnder Hauch und erster Fremdzauber ¹. »

1. Ibid., p. 67.

CHAPITRE III

PILGERFAHRTEN (1891)

CONTINUATION DE L'ART SYMBOLISTE

I. — LE RÉEL ET L'IDÉAL.

Les *Hymnen* parurent à Berlin en décembre 1890. George quitta ensuite l'Allemagne pour voyager de nouveau. Ce fut à Vienne qu'il passa la plus grande partie de l'année 1891, bien qu'il visitât aussi l'Italie — Vérone et Venise — au printemps, et, vers la fin de l'été, l'Angleterre et la France¹. Son deuxième recueil *Pilgerfahrten* parut à Vienne en novembre 1891.

Ce recueil est marqué « Wien 1891 ». Pourtant il est intéressant de noter que ce n'est pas à Vienne qu'il fut imprimé mais à Liège, chez Vaillant-Carmanne, l'imprimeur de *la Wallonie*. Ce fait témoigne de la sympathie étroite qui existait toujours entre George et les symbolistes français, et surtout de ses relations avec les jeunes écrivains liégeois. Ce fut Albert Mockel qui l'avait introduit à ce groupe, et *la Wallonie* et *Floréal* furent parmi les premières revues symbolistes à signaler, en 1891, le recueil *Hymnen*.

Les *Pilgerfahrten* posent encore comme thème central ce qui fut le thème central des *Hymnen*, c'est-à-dire le conflit entre le réel et l'idéal. Mais cette fois s'affirme une volonté plus nette, de la part du poète, de trouver son idéal dans le réel. Dans *Hymnen* il se contentait encore de subir passivement l'attrait ou du monde extérieur ou du rêve. Le voilà maintenant qui part à la recherche de la beauté parfaite, qu'il compte trouver quelque part dans le monde extérieur — sinon dans son voisinage immédiat, du moins dans quelque lointain encore inconnu. Le premier poème *Siedlergang* pose de façon symbolique ce motif. On voit le pèlerin qui quitte

1. Voir Wolters, *Stefan George und die Blätter für die Kunst*. p. 30.

sa cellule sur la montagne pour rejoindre les danseuses du val. Mais déjà on peut prévoir le désenchantement inévitable dans lequel va sombrer son espoir, car déjà le pèlerin a le sentiment très net d'une déchéance ;

Was aber schau ich nach des hügels kimme !
 Der treppbogen mit den lichtgestalten
 Die edlen schrittes nicht im wege halten.
 Vor ihrer keine dränge meine stimme ¹.

Le monde qui s'offre aux yeux du pèlerin est bien plus grand que celui que connaissait le jeune poète des *Hymnen*, qui se contentait de rester dans le parc ou dans les bois natals. Ce pèlerinage mène vers le sud. Le pèlerin erre dans des jardins enchanteurs où s'ouvrent de grandes roses d'or ; il passe à travers les fraîches colonnades de vieux palais ; il voit à l'horizon les tours de villes lointaines qui semblent lui faire signe ; il traverse les rues et les marchés ; il entre dans les églises ; il franchit des lieux déserts où les chardons lui blessent les pieds, où rampent par terre d'étranges arbustes semblables à des serpents. Parfois il rencontre des femmes. Très différentes les unes des autres — car il y en a de rieuses et de graves, de fières et d'enfantines — elle paraissent toutes beaucoup plus réelles et plus vivantes que les rares figures qui peuplaient la solitude des *Hymnen*.

Cependant, si beau que soit le monde qui se révèle dans *Pilgerfahrten*, il ne s'agit pas ici, pas plus que dans *Hymnen*, de la peinture d'une réalité objective. Si on reconnaît dans ce recueil l'influence d'impressions reçues en Espagne et en Italie, à Vienne surtout, ne voit-on pas aussi que George a épuré ses symboles de tout ce qu'ils pouvaient avoir de trop immédiat, de trop réel, qu'il les a baignés dans une atmosphère de rêve ? Plus que l'Italie moderne, c'est l'Italie des peintres de l'école vénitienne qui y semble revivre. Les deux *Gesichte* — dans le premier desquels on a vu un souvenir du Titien ² — sont situés dans un décor d'autrefois. Mais ce ne sont pas seulement ces deux morceaux isolés, c'est chaque poème du recueil qui se situe dans un pays rêvé au moins autant que réel. Ces jardins, ces palais, ces femmes dansant dans la vallée parmi des rubans flottants, cette figure centrale du pèlerin elle-même, où pourrait-on espérer les rencontrer sinon dans

1. *H. P. A.*, p. 55.

2. Voir R. M. Meyer, art. cit. (*Pr. Jahrbücher*, t. 88, p. 42).

un de ces pays dont toutes les cartes attestent qu'il « n'exista pas » ? Et si George, tout en gardant dans ses images le coloris vénitien ou viennois, leur donne ainsi plus de distance et de mystère, il se montre, encore une fois, tout proche des contemporains français. Il y a une affinité évidente entre l'imagerie des *Pilgerfahrten* et l'imagerie symboliste en vogue en 1891.

Mais *Pilgerfahrten*, qui révèlent un monde si plein de beauté, restent néanmoins l'histoire d'une déception. Toutes ces villes en fête, ces jardins, ces palais sont pour le poète avant tout des lieux où il a été seul, et aucune de ces femmes si belles n'est pour lui l'idéal rêvé. La souffrance que lui cause cette solitude continue est si vive qu'il va jusqu'à douter, parfois, de sa vocation poétique. Il a des moments d'angoisse telle qu'il ne se sent plus la force de chanter, bien qu'il sait que c'est là — malgré toute déception personnelle — son premier devoir et son destin immuable.

Quelles sont les solutions que le pèlerin a trouvées à cette impasse ? Nous avons vu que dans *Hymnen* il y échappa surtout en renonçant complètement au réel. Dans *Weihe, Im Park, Gespräch* il proclama un idéal tout immatériel, tout spirituel. Mais ce renoncement fut bien plus facile pour le rêveur qui connaissait si peu le monde extérieur que pour l'homme qui avait pris contact avec la réalité et qui, en éprouvant son imperfection, avait éprouvé aussi, malgré tout, son charme obsédant. Une fois seulement George fait appel, dans *Pilgerfahrten*, au rêve pur :

Mächtiger traum dem ich zugetraut
Dass seine t chter zu treuen gespielen
Mehr denn der irdischen eine gefielen :

Lange hab ich ihnen zugeschaut ¹.

Pourtant, s'il n'atteint pas toujours au rêve pur, où n'entre plus rien de terrestre, il réussit parfois à se reposer dans des souvenirs d'enfance. *Verj hrte Fahrten* rappellent trois « pèlerinages » vers l'idéal entrepris autrefois par l'enfant : une visite à une cathédrale, un premier rêve d'amour, un voyage vers le sud.

Mais il y a autre chose dans *Pilgerfahrten* que le rêve pur ou la nature immédiate. Quelquefois le poète a recours, dans son effort vers l'idéal, à une attitude plus dangereuse. On l'a déjà vu, dans

1. H. P. A., p. 69.

Hymnen, tâcher d'assouvir son aspiration vers l'idéal par l'imagination d'une nature exotique. C'est un pareil désir de modifier, au moins, le réel, si on n'a pas la force de s'en passer complètement, qui donne lieu à l'attitude exprimée dans *Mahnung*. Dans ce poème prophétique, on voit surgir au loin le royaume sanguinaire d'*Algabal*. Il faut le citer ici, tant il est essentiel pour la compréhension de l'élément « décadent » chez George — élément qui deviendra suprême au recueil suivant et dans lequel on a vu la manifestation la plus saisissante de l'influence française :

Du folgst der horde die dich tosend lud
Zum thron aus grellem gelbem seidenstoff
Und rohem gold das oft von blute troff
Inmitten trümmersee und flammensud.

Nun weihe jede lust und jeden mord !
Dein wille rasend wie der gischt am fels
Erfreut sich am verheererischen nörd
Und spottet klarer luft und klaren quells.

Vor deinen schuhen stammelt man den eid,
Entführte weiber weinen ihren gram
Und eine, wirr im schrecken, ohne scham
Zerreisst vor deinem herrenblick ihr kleid.

Wie feile kiese bieten sich dir dar
Koralle perle demant und smaragd,
Die priesterin in züchtigem talar
Verneigt sich grüssend : siehe deine magd.

Und einsam gibst du dir ein wildes spiel :
Wann sich dein haar in niederer lache nässt,
Dein stolz mit wonne in die furchen fiel
Die der gemeinen tiere klaue lässt..

War so denn wirklich dein erstritten land ?
O überhöre jenen lockungschrei
Und sag nicht dass dein leid dein führer sei
Und wechsel nicht ein würdiges gewand¹.

Ce poème est très important pour l'étude de George non seulement parce qu'il représente, en symboles saisissants, quelques-uns des caractères essentiels de la décadence mais encore parce qu'il

1. *H. P. A.*, p. 66.

montre si clairement que pour George, en ce moment, l'état d'âme « décadent » se présente comme une déchéance. — Il reste à dire que, tout comme les morceaux exotiques dans *Hymnen* offraient des analogies évidentes avec la poésie de Baudelaire, *Mahnung* rappelle de même certains aspects de la décadence baudelairienne. D'abord il y a la ressemblance évidente de l'atmosphère générale. A cela il faut ajouter au moins une ressemblance de détail même, à savoir celle de la troisième strophe avec cette strophe de *Don Juan aux Enfers* :

Montrant leurs seins pendants et leurs robes ouvertes,
Des femmes se tordaient sous le noir firmament,
Et, comme un grand troupeau de victimes offertes,
Derrière lui traînaient un long mugissement ¹.

Mahnung n'est pas le seul poème où percent, parmi « les lyres et les flûtes » des *Pilgerfahrten*, les « violons aigus » d'*Algabal*. Dans un autre poème on trouve une vision d'un exotisme éclatant, qui est introduite par ce quatrain significatif :

Ihr alten bilder schlummert mit den toten,
Euch zu erwecken mangelt mir die macht,
Die wahren auen wurden mir verboten,
Nun kost ich an verderbnisvoller pracht ².

On peut discerner également des traces de l'esprit « décadent » dans d'autres poèmes encore, — ceux qui suggèrent l'attrait d'un amour indigne. Ainsi dans *Siedlergang* :

« Ich hasse sie und brenne sie zu greifen... »

... Verschlungen in den tanz der roten frauen
Mit unbedacht in lautem jubel prassen ³ ?

1. *Les Fleurs du Mal*, p. 106. On pourrait encore peut-être faire un rapprochement entre la métaphore :

Dein stolz mit wonne in die furchen fiel
Die der gemeinen tiere klaue lässt...

et celle-ci des *Fl. du M.* (p. 171) :

— Ta main en vain se glisse sur mon sein qui se pâme
Ce qu'elle cherche, amie, est un lieu saccagé
Par la griffe et la dent féroce de la femme.
Ne cherchez plus mon cœur ; les bêtes l'ont mangé.

2. *H. P. A.*, p. 73.

3. *H. P. A.*, p. 55-6.

Le premier des *Gesichte* traite le même thème :

... Kein sanfter ton verfieng in ihrem ohr,
Bei festen sass sie eisig in den sälen,
Nur an den decken brauner engel chor
Verstand es ihr von freuden zu erzählen.

... Nun hat sie in verhängenem gemach
Zu einem ruheslosen fant gesprochen :
Vermelde man am markte meine schmach,
Ich liege vor dir niedrig und gebrochen¹.

Le deuxième a un sujet pareil :

Ich darf so lange nicht' am tore lehnen,
Zum garten durch das gitter schaun,
Ich höre einer flöte fernes sehen,
Im schwarzen lorbeer lacht ein faun...²

Ici encore on sent la ressemblance intime avec Baudelaire, ressemblance qui s'accuse peut-être même davantage dans les deux dernières strophes d'un autre poème qui célèbre une beauté froide :

... Legst in mitleid du mir die haare :
Einzige lohnung ! und oft noch in fahre
Verharr ich vor deinem erhabnen stolz ?

Frommen gleich die trotz ihrem grauen
Wieder und wieder beim angelus schauen
Zu einer madonna von ebenholz³

En de tels moments, c'est évidemment l'attrait d'un idéal indigne qui fournit l'inspiration principale, mais il y a dans *Pilgerfahrten* deux autres poèmes qu'il ne faudrait pas négliger, où il s'agit également de forces destructives, mais qu'on n'aurait pourtant pas le droit de classer comme « décadents ». Ce sont les pièces *Mühle lass die arme still* et *Dass er auf fernem felsenspfade*. Ici ce n'est plus la déception, qui veut à tout prix s'étourdir, qui parle, mais une force primitive, élémentaire, utilisée ici dans le sens de la destruction mais point mauvaise en elle-même. C'est une force sauvage

1. Ibid., p. 64.

2. Ibid., p. 65.

3. Ibid., p. 59.

mais vitale, apparentée aux grandes forces de la nature et qui a fait profondément partie de l'homme depuis ses origines. C'est un souvenir d'époques préhistoriques qui revit ici dans l'âme du poète... « ... In diesem Gedicht (Mühle lass die arme still) — und ähnlich jedesmal in den verwandten — hat George den mit Überlieferung gespeisten Boden verlassen. Er hat ein Land betreten auf dem noch keine Kulturschicht sesshafter Menschheit abgelagert wurde — denn die Hünengräber und Steinhäuser der Heide sind dunkle Male schweifender Völker. Die dem Geräusch der Marmorböden und bekiester Pfade geneigte Sohle berührt zum erstenmal die nackte Erde : wie eilige Wolkenschatten läuft ein Schauern unerweckter Vorwelt über die Seele des Dichters ¹. » Il est nécessaire de faire mention ici de cet élément nouveau dans la poésie de George, car c'est là encore un facteur indispensable à la compréhension de la « décadence » telle qu'elle se manifestera dans *Algabal*.

Le conflit entre le réel et l'idéal — devenu maintenant tellement plus angoissant — est ce qu'il y a de plus intéressant dans *Pilgerfahrten*, pour les buts de cette étude, parce que c'est le prélude sans lequel on ne saurait comprendre *Algabal*. — Dans ses autres aspects le recueil continue, en somme, l'esthétique et la technique innovées dans *Hymnen*, y apportant, toutefois, le secours d'une virtuosité toujours croissante. Contentons-nous de montrer brièvement cette continuité avec les *Hymnen*, donc avec un idéal d'art profondément influencé par le symbolisme français.

2. — CONTINUATION DE L'ESTHÉTIQUE ET DE LA TECHNIQUE DES *HYMNEN*.

Dans *Pilgerfahrten* George ne renie point la préférence qu'il avait montrée dans *Hymnen* pour la forme visible, prise toujours pour sa signification spirituelle. Ici encore les qualités romanes l'attirent :

In alte lande laden bogenhallen
Schlanke kolonne
Und licht in dem getragne strofen schallen ².

1. L. Klages, *Stefan George*, p. 43.

2. H. P. A., p. 62. On pense à Henri de Régnier louant

« Les jardins réguliers aux belles ordonnances... »

(Résidence Royale dans *Apaisement*, 1886).

Il y a dans ce recueil des tableaux d'une beauté inoubliable. C'est un véritable panorama qui se déroule, par exemple, dans les vers suivants :

An dieser höhe saum
Entdeck ich auf ihrem haupt eine grünende insel,
Da steht ein thujabaum,
Gebüsche ranken am rande,
Von droben wie aus der kindlichen meister pinsel
Erstrecken sich türme und brücken und städte und lande,
Wie manches neue ziel !... ¹

Il n'y avait point de tableau aussi vaste que celui-ci dans *Hymnen*. Ici « das Blickfeld ist weiter, der Blickpunkt höher... ² »

Mais plus que les paysages les figures abondent dans *Pilgerfahrten*. Jamais la démarche d'une femme et, en même temps, son état d'âme n'ont trouvé d'expression plus exacte que dans cette strophe des *Gesichte* :

Wenn aus der gondel sie zur treppe stieg
So liess sie lässig die gewande wallen
Und wie nach grollend anerkanntem sieg
Des greisen Edlen stütze sich gefallen ³.

ou dans celle-ci :

Da schritt sie wie im ebenmass der klänge,
Ihr hochgestreckter finger hielt und hob
Der bergenden gewänder seidenstränge
Die sie bei nacht aus weidenflocken wob ⁴.

Ces strophes auraient certainement plu à Baudelaire qui excellait à rendre « la démarche indolente et balancée des femmes exotiques ⁵ », qui avait écrit des vers comme ceux-ci :

Avec ses vêtements ondoyants et nacrés
Même quand elle marche on croirait qu'elle danse..

1. H. P. A., p. 68.

2. Gundolf, *George*, p. 75.

3. H. P. A., p. 64.

4. H. P. A., p. 73.

5. R. Vivier, *L'originalité de Baudelaire*, p. 78.

Les *Pilgerfahrten* sont pleines, d'ailleurs, de ces figures expressives. Le poète veut-il faire revivre le souvenir de sa piété enfantine, il nous fait voir des enfants qui s'agenouillent le soir dans la cathédrale tandis que le couchant fait resplendir les vitraux. S'agit-il du premier rêve d'amour, il nous montre l'Étranger qui, tout le long de l'allée à l'ombre des chênes verts, va cherchant si luit quelque part la collerette bleue ou le soulier de marocain de la petite bien-aimée. Est-ce l'attrait de forces sauvages, élémentaires, qui est en question, il nous montre le pèlerin qui, le soir, en traversant une lande, se détourne du chemin à la vue du lys mystérieux et suit, hagard, échevelé, la rangée ténébreuse des ormes... En de telles images, et leurs semblables, les contours, les reliefs pourraient séduire un peintre et en même temps la puissance de suggestion va droit à l'âme. Ce seraient des chefs-d'œuvre parnassiens si ce n'étaient pas des chefs-d'œuvre symbolistes.

Pourtant *Pilgerfahrten*, comme *Hymnen*, ne contient pas uniquement des images aussi plastiques. Il y a également dans ce recueil des poèmes — moins nombreux — qui sont de pures musiques. Ici le sentiment ne s'exprime plus par des figures ou par des paysages mais simplement par des mots chantants qui ne décrivent rien mais qui suggèrent tout. On pourrait rapprocher des chansons verlainiennes des mélodies comme celle-ci, véritable « romance sans paroles » :

Lass deine tränen
Um ein weib,
Falsch ist dein wännen,
Ruh und bleib !... ¹

Pour leur puissance de suggestion, si forte et si immédiate, les images des *Pilgerfahrten*, comme celles des *Hymnen*, dépendent souvent de l'introduction de sensations élémentaires qui sont en même temps des « correspondances » de l'âme. Les couleurs, les sons et les parfums jouent ici aussi un rôle capital, mais ils sont devenus maintenant plus variés et plus nuancés.

Les couleurs sont souvent d'une beauté exquise. Autant que le jeune poète des *Hymnen* le poète-pèlerin les aime. On retrouve dans *Pilgerfahrten* les couleurs éclatantes :

1. H. P. A., p. 60.

Da tanzen sie mit grellen purpurschleifen ¹.

Il y a des rouges et des bleus, des blancs de glace ou de lys, des noirs d'ébène, des ors rougeâtres. Il y a des taches éclatantes de lumière :

Ihn wirren leis die bunten sonnenmale... ²

ou une vision scintillante comme celle-ci :

Getroffen von berausenden gerüchten
Erblick ich in dem blauen wiesental
Die reiher weiss und rosafarben flüchten
Zum nahen see der schläft und glänzt wie stahl ³.

Il y a encore les couleurs les plus tendres, comme dans ce vers exquis :

Der abend in ockerfarbenem leuchten verfloss... ⁴

Ce poète a même, sur sa palette, les nuances les plus singulières, les plus impossibles, dirait-on, à reproduire :

... Verspäteter sonnen erglühn
Die herbstlichen farben verschmolz
Rotgelb, gesprenkeltes braun
Scharlach und seltsames grün.

Wer naht sich dem namenlosen
Der fern von der menge sich härmt ?
In mattblauen kleidern ein kind... ⁵

Aucun des contemporains français — pas même Henri de Régnier qui avait chanté avec tant d'art « la Forêt morte », les cieux « d'un rose las » et « les feuilles déjà rousses » — n'a trouvé pour les teintes automnales une expression plus parfaite que celle-ci.

Dans le domaine des sons, comme dans celui des couleurs, le poète se montre sensible, autant que dans *Hymnen*, aux nuances les plus délicates. Si, avec de rares exceptions, les sons forts manquent

1. *H. P. A.*, p. 55.

2. *Ibid.*, loc. cit.

3. *Ibid.*, p. 73.

4. *Ibid.*, p. 68.

5. *Ibid.*, p. 82.

dans *Pilgerfahrten*, on y trouve, en revanche, les musiques les plus suaves — celles de la flûte et de la lyre ; on y trouve aussi des sons plus mystérieux ou plus imperceptibles, sauf pour une oreille de poète — le rire d'un faune dans les lauriers noirs, le tintement de cloches féeriques, la chanson du feu et celle qui retentit dans la cime des arbres, un murmure dans les roseaux, le bruissement faible d'un vent épeuré.

Dans *Pilgerfahrten* il y a aussi des parfums, et des plus délicieux. Plus que dans *Hymnen* les fleurs odorantes y abondent : violettes, réséda, roses thé... Une femme se délecte au parfum de l'huile odorante que des vaisseaux lui ont apporté des Indes, une autre compare ses baisers à la senteur des fleurs :

O mög er ahnen meiner lippe gaben
— Ich ahnte sie seit er als traum erschien —
Die oleander die in duft begraben
Und andre leise schmeichelnd wie schasmin ¹.

Dans la cathédrale on respire des senteurs de résine et de santal. Et voici, en contraste à ces parfums exotiques, celui — si faible — de roses mourantes :

... So duften sterbende rosen
Von scheidenden strahlen erwärmt ².

Il y a enfin, comme dans *Hymnen*, des notations tactiles et thermiques d'une grande finesse. Comme une sensation tactile est restituée fraîche et immédiate dans une phrase comme

Hinan und hinunter verletzen mich härene karden... ³

N'a-t-on pas l'impression de sentir sous ses pieds la fraîcheur de la terre humide dans ces vers :

Die frühe sonne küsst noch ohne feuer
Den kies der langsam seine feuchte gibt... ⁴

1. Ibid., p. 65.

2. Ibid., p. 82.

3. Ibid., p. 68.

4. Ibid., p. 76.

d'éprouver le contact de doigts glacés dans ceux-ci :

Spenden nicht die kühlen finger
Leise lust mit ihrem froste?...¹

Si dans ses images *Pilgerfahrten* continue, mais avec une maîtrise plus absolue, l'art des *Hymnen*, il en va de même des qualités musicales dans ce recueil. Ici encore, les rythmes sont d'une régularité classique, dont on dirait que seule la poésie romane en offrait alors l'équivalent, ne fût-ce que l'existence des *Hymnen*. Le vers de cinq iambes est encore la mesure préférée. George l'emploie huit fois, surtout dans ces poèmes solennels qui posent le motif principal du recueil — *Siedlergang*, *Mahnung*, *Gesichte*, *Neuer Ausfahrtsegen*. Mais maintenant ce vers semble couler de façon plus aisée et plus spontanée. Le plus souvent, il est d'un seul jet. Ce n'est que très rarement qu'on retrouve les vers bi-partis aimés par Baudelaire :

Die priesterin in züchtigem talar
Verneigt sich grüssend : siehe deine magd.²

Ein feuer fällt, ein feuer steigt empor...³

Mais il y a dans *Pilgerfahrten* des rythmes pour chaque état d'âme. En plus des iambes on y trouve les mesures trochaïques, plus légères et plus chantantes, on trouve également des dactyles et des anapestes très souples qui s'adaptent parfaitement aux différents mouvements de l'emportement lyrique. Le vers de quatre trochées est un favori, et on trouve aussi le vers impair si aérien qui rappelle Verlaine :

... So will es die lehre.
Er tat es in ehre
Schon wieder ein jahr.
Der ost wie der süd
Ein täuscher ihm war
Und nun ist er müd⁴.

Remarquons surtout quel art suprême se révèle ici dans la

1. Ibid., p. 72.

2. Ibid., p. 67.

3. Ibid., p. 79.

4. Ibid., p. 70.

composition des strophes. Les vingt-deux poèmes des *Pilgerfahrten* présentent — sans tenir compte de variations dans l'ordre des rimes — dix-sept systèmes métriques différents. Et toujours le mouvement de la strophe est parfaitement adapté à l'émotion — qu'il s'agisse de quatrains, de l'enchaînement de vers de même longueur ou de la combinaison symétrique de vers de longueur différente. Dans le dernier cas surtout, l'admirateur de Baudelaire et des symbolistes a des réussites sans pareilles. Qu'on pense à un poème comme *Die märkte sind öder...*, où des vers de treize, quatorze, quinze et seize syllabes se mêlent à ceux de six. Le contraste dans le rythme y suggère musicalement les humeurs contrastantes du pèlerin, tantôt ardent et tantôt découragé. « Mit lang gezogenen Versen, die Echo rufend über weite Lande hallen, wechseln kurz atmende, in denen fragendes Verwundern mit Blässe der Erschöpfung ringt ¹ ».

La perfection formelle — en même temps puissance de suggestion — qui distingue dans *Pilgerfahrten*, comme dans *Hymnen*, les mètres et les strophes, se fait remarquer également dans les rimes. Celles-ci sont d'une grande correction et s'étendent le plus souvent sur deux syllabes. Elles sont souvent rares — *miene, turmaline* ; *schaun, faun* ; *erschien, schasmin* ; *smaragd, magd* ; *santel, pilger-mantel* ; *reseden, blumeneden*..

Les *Pilgerfahrten* se distinguent aussi, comme *Hymnen*, par l'harmonie verbale. On y trouve des allitérations de consonnes douces — liquides, nasales et spirantes. Toujours expressives, elles suggèrent parfois un son :

So raschelt ein schüchterner wind... ²

Bei dorrenden laubes geknister... ³

la mollesse d'étoffes soyeuses :

In schweren sammet hat sie sich gebauscht... ⁴

un mouvement fluide :

So liess sie lässig die gewande wallen... ⁵

1. Klages, *Stefan George*, p. 41.

2. *H. P. A.*, p. 82.

3. *Ibid.*, loc. cit.

4. *Ibid.*, p. 64.

5. *Ibid.*, loc. cit.

ou simplement une impression générale de bonheur et d'harmonie :

Nach einer flucht aus feuchter drachen krallen...¹

Wenn nochmal mir dein auge nieder nickte...²
Und wechsel nicht ein würdiges gewand...³

On trouve aussi, lorsque l'état d'âme du poète le demande, des alliterations de consonnes plus énergiques et plus brutales :

Nun gehrt mein gram nach jeder bleichen miene,
Um eine braue steh ich nun geblendet...⁴

Spender von gierig erwartetem grauen....⁵

Il y a aussi des assonances non moins belles et non moins expressives. Aucun enthousiaste de la théorie de « l'audition colorée » n'aurait pu mieux suggerer, au moyen des voyelles, la clarté et l'ombre que ne le fait George aux vers suivants :

Weisse kinder schleifen leis
Uberm see auf blindem eis...

Es empfangen ihre bräute
Schwarze knaben aus der tiefe...⁶

Il sait suggérer par les voyelles les couleurs les plus éclatantes :

Zum thron aus grellem gelben seidenstoff...⁷

et la lumière la plus pâle :

Matter schein die scheiben traf...⁸

Il sait encore suggérer, au moyen de voyelles claires ou graves, chaque nuance de l'émotion :

1. Ibid., p. 62.

2. Ibid., p. 74.

3. Ibid., p. 67.

4. Ibid., p. 55.

5. Ibid., p. 69.

6. Ibid., p. 57.

7. Ibid., p. 66.

8. Ibid., p. 80.

Alle lampen flackern bang... ¹

In alte landen laden bogenhallen... ²

Ich höre einer flöte fernes sehnen... ³

Dass er dem laub dem wasser lausche... ⁴

Il y a surtout, en plus des assonances et des allitérations, une abondance de ces vers — véritables instrumentations — où la modulation des voyelles séduit l'oreille autant qu'une musique. Qu'on écoute des harmonies comme celles-ci :

... Die mir seit monden im munde dröhnen... ⁵

Die wahren auen wurden mir verboten... ⁶

Und dass der klage klang verrausche... ⁷

Um alle farben spinnt ein grauer flor. ⁸

Enfin la langue des *Pilgerfahrten*, tout comme les images et la musique, reste conforme à l'idéal des *Hymnen*. Mais ici surtout on se rend compte que dans son nouveau recueil George est plus complètement maître de sa forme. Dans *Hymnen* on sentait la nouveauté absolue de la langue, mais cette nouveauté paraissait quelquefois fort arbitraire. On sentait bien que le poète n'était pas encore arrivé au point où il pouvait jouir en sûreté de sa langue nouvelle. Il était encore hanté par la peur de retomber dans la langue usuelle. «... freilich ist in den Hymnen die Rettung der Sprache, die Eroberung der Weihe noch eine neue Aufgabe und trägt die Zeichen jedes Durchbruchs an sich : die Gewaltsamkeit, die heraustreibende, übertreibende Scheu vor dem Rückfall in das Überwundene, das Pochen nach schwerer Müh, die Anstrengung des ersten Siegs ⁹ ». Dans *Pilgerfahrten*, au contraire, c'est la beauté intrinsèque de la langue qui nous frappe d'abord et sa nouveauté ne nous arrête qu'ensuite.

Comme dans *Hymnen* il y a des mots rares, d'origine étrangère : *turmaline, schasmin, manna, thujabaum, saffian, talar, balsam,*

1. Ibid., p. 57.

2. Ibid., p. 62.

3. Ibid., p. 65.

4. Ibid., p. 75.

5. Ibid., p. 69.

6. Ibid., p. 73.

7. Ibid., p. 75.

8. Ibid., p. 79.

9. Gundolf, *George*, p. 65.

lianen, madonna, angelus, gondel, faun, kolonne... Ici, comme avant, il est à remarquer que George ne se sert jamais de mots d'origine étrangère tant qu'existe l'équivalent allemand. S'il les emploie c'est qu'ils sont indispensables pour la création de l'atmosphère voulue. Mais, cette fois, ils semblent s'incorporer aux poèmes de façon plus naturelle que dans *Hymnen*.

Il y avait dans *Hymnen*, comme on l'a vu, maintes combinaisons nouvelles de mots. Cette caractéristique persiste, elle aussi, dans *Pilgerfahrten*, mais elle s'y montre sous une forme moins extrême. Dans le recueil précédent George, tout en cherchant des combinaisons de mots belles et denses, semblait toujours hanté par la peur de retomber dans une langue banale. Maintenant son principal souci est de trouver la traduction parfaite de son idée et c'est moins — comme avant — une saveur d'étrangeté que la beauté et l'exactitude de l'expression qui nous frappent dans des combinaisons comme : *schillernde hecken, dorrendes laub, helle bäume, lichte schlafen, ockerfarbenes leuchten, wärmender odem, verheererischer nord...* De temps en temps seulement un adjectif plus bizarre rappelle la manière plus extrême des *Hymnen* : *rote frauen, roter turm, weisser tadel, blaues wiesental...* Il en va de même des mots composés. Ceux-ci, quoique originaux, arrêtent moins par cette originalité que par leur propre beauté : *ätherblumen, lichtgestalten, stillgebeten, blumeneden, farbenfenstern...*

Il y avait encore, comme on l'a vu, un troisième procédé grâce auquel George rajeunit la langue dans *Hymnen* — ce fut en tâchant de restaurer sa « magie étymologique ». Dans *Pilgerfahrten*, plus encore que dans *Hymnen*, on sent cette préoccupation ou plutôt on est conscient de ses résultats. Les vocables des *Pilgerfahrten* ont une vie et une fraîcheur qui viennent de ce qu'ils sont issus directement — à l'exception des quelques mots exotiques, introduits à dessein — du génie de la langue allemande. Partout George évite les mots d'étymologie étrangère, à moins que — comme il en va surtout pour certains mots latins — ils ne soient entrés de façon naturelle dans la langue allemande et n'aient été complètement assimilés par celle-ci à une période très reculée. George évite de même les formes enchevêtrées et recherche toujours les formes les plus simples — monosyllabes ou dissyllabes.

Mais c'est surtout en examinant la syntaxe qu'on se rend compte combien la maîtrise de la langue est plus grande dans *Pilgerfahrten* que dans *Hymnen*. Ces phrases ne semblent plus être ciselées

dans une matière résistante. Bien qu'elles soient des merveilles de concision, elles paraissent toutes naturelles, toutes spontanées. On y trouve pourtant les mêmes caractères essentiels que dans *Hymnen* — même concision, mêmes procédés elliptiques, même suppression de mots subordonnés. Il y a de fréquentes inversions d'un substantif et d'un possessif : *der trennung weh, der klage klang, verspäteter sonnen erglühn, der trauer kleid und miene, der ziergewächse welke künste...* L'emploi du génitif évite de même l'usage de mots subordonnés dans des phrases comme :

... Die edlen schrittes nicht im wege halten¹.

... Und spottet klarer luft und klaren quells².

On trouve un substantif précédé de ses déterminatifs :

... Die mit der geissel eng aus eis geflochten
Von jedem pfad zu bannen ihn vermochten
Die winde lau nun um die stirn ihm bogen³.

ou une construction elliptique comme :

Will er noch einmal missend ihre gabe
Zurück wovon er sich am tage trennte :
Ins leben seiner treuen pergamente...⁴

L'usage des participes aide, comme avant, dans l'œuvre de retranchement :

... Und wie nach grollend anerkanntem sieg...⁵

Spender von gierig erwartetem grauen⁶

Il arrive que le verbe est supprimé :

Kein schein von einem blauen sammetkoller⁷

... Im heim das seiner herrin immer teuer...⁸

1. *H. P. A.*, p. 55.

2. *Ibid.*, p. 66.

3. *Ibid.*, p. 54.

4. *Ibid.*, p. 56.

5. *Ibid.*, p. 64.

6. *Ibid.*, p. 69.

7. *Ibid.*, p. 79.

8. *Ibid.*, p. 76.

Il y a des mots en apposition :

... sie kehren
Heim zum dorf in stillgebeten,
DIE beim fernen gott der lehren,
DIE schon bei dem naherflehten¹.

Ajoutons enfin que tout comme dans *Hymnen* les combinaisons nouvelles de mots condensent souvent dans leurs quelques syllabes la matière de plusieurs phrases : *ehrende standarten, rollende gedanken, verderbnisvolle pracht, trümmersee, flammensud...*

On voit donc que les procédés adoptés par George pour atteindre la densité maximum sont toujours les mêmes et que son but est toujours identique — dissimuler autant que possible l'échafaudage grammatical de la phrase, afin de mieux faire ressortir ces mots-là qui sont propres à être des puissances de suggestion. Seulement ici il n'a plus la même hantise de la nouveauté à tout prix et il admet, bien plus fréquemment que dans *Hymnen*, la construction normale lorsqu'il voit qu'elle ne nuit pas à la puissance de suggestion de son vers.

Soit qu'on le considère au point de vue des images, de la musique ou de la langue, *Pilgerfahrten* continuent donc — avec une maîtrise plus absolue — l'esthétique et la technique innovées dans *Hymnen*. C'est dire que ce recueil porte, lui aussi, la marque indubitable du symbolisme français. Pourtant *Pilgerfahrten* ne sont point, non plus que *Hymnen*, un simple pastiche. On a vu que c'étaient, en premier lieu, des tendances innées dans sa nature qui disposaient George à recevoir l'influence du symbolisme. Partout dans ses premiers recueils s'affirme sa propre personnalité, dont les traits essentiels sont non effacés mais plutôt rehaussés par l'influence des maîtres étrangers. D'ailleurs on a dû signaler aussi, parfois, des divergences entre son art et celui des symbolistes. Il est encore un élève, mais c'est un élève dont le tempérament est déjà distinct de ceux des maîtres.

Pourtant s'il est vrai que, dans tous les deux recueils, George se révèle non comme un simple imitateur mais comme une personnalité indépendante, il est certain que cette indépendance s'affirme dans *Pilgerfahrten* plus que dans *Hymnen*. Dans la première œuvre les poèmes respiraient une culture romane, ils étaient pleins de grâce,

5. Ibid., p. 57.

de clarté, d'élégance. Dans *Pilgerfahrten* le poète ne renonce pas à ces qualités, qu'il désire avant tout introduire dans la poésie allemande contemporaine. Pourtant ses vers ont cette fois un ton plus germanique. C'est le charme du « Märchen » qui revit dans les poèmes les plus exquis de ce recueil comme *Verjährte Fahrten I, Mühle lass die arme still, Beträufelt an baum und zaun...*

Il n'est sans doute pas oiseux de remarquer ici que pendant son séjour à Vienne — lieu de composition des *Pilgerfahrten* — George lisait les œuvres des romantiques allemands. « Den grössten Teil des Jahres verbrachte er in Wien, wo er die Universität nur wenig besuchte, aber in der reichen Bibliothek sich der ganzen Dichtung der Romantik bemächtigte und in ihr schon manches Gut der neuen englischen und französischen Dichterschulen vorgebildet fand ¹ ». Il est probable, au moins, qu'il y eut un rapport entre ces lectures et le fait que *Pilgerfahrten* — « das am meisten romantisch anmutende Werk des Dichters ² » — a un ton plus germanique que *Hymnen*.

Pourtant les maîtres de George dans *Pilgerfahrten*, comme dans *Hymnen*, restent les symbolistes français :

« Läg im vergnügen an fasslichen tönen
Die mir seit monden im munde dröhnen
Zu neuer erscheinung ein keim ?

« Von diesem Vers der Pilgerfahrten aus versteht man den « romanischen Fernzauber » dem Georges Anfänge unterlagen : die fasslichen und zugleich fremden Töne, die klare und zugleich satte Farbe, die bestimmte und zugleich entrückte Form der Nachbarn suchte er im deutschen Schrifttum vergeblich. « Luft die wir atmen gibt nur der Lebendige... ³ ».

Pilgerfahrten reste la production la plus importante de l'année 1891. Pourtant ce ne fut pas la seule. Ce fut également en 1891 que George offrit aux amis les vingt-cinq exemplaires hectographiés qui composèrent la première édition de sa traduction des *Fleurs du Mal*. Cette traduction n'était encore que partielle. Elle devait être augmentée par un grand nombre de pièces avant de paraître comme livre en 1901. Mais déjà dans cette première édition les amis français

1. WölTERS. *Stefan George und die Blätter für die Kunst*, p. 30.

2. Ibid., p. 31.

3. Gundolf, *George*, p. 67.

reconnaissaient les qualités exceptionnelles du traducteur. « Etonnés de ce que le traducteur n'eût point préféré la prose, et sa fidélité plus immédiate, ceux de notre groupe à qui l'allemand était familier reconnaissaient dans cette version en vers un *goût* d'une remarquable pureté. Ils y découvrirent peu à peu ce qu'elle est en effet : une admirable œuvre d'art ¹ ». — Il faudra se rappeler, en abordant tout à l'heure l'étude d'*Algabal*, que le poète des *Pilgerfahrten* était en même temps l'auteur d'une remarquable traduction de Baudelaire.

Les *Pilgerfahrten* furent imprimées, comme on l'a vu, chez Vaillant-Carmanne à Liège. Le recueil devait pourtant paraître à Vienne, son lieu de composition, et ce fut en l'y attendant dans l'automne de 1891 que George fit la connaissance du jeune poète Hugo von Hofmannsthal ². Cette rencontre lui causa une joie d'autant plus grande qu'il s'était senti très solitaire pendant son séjour à Vienne. Elle devait avoir aussi des conséquences fort importantes pour tous les deux et pour l'avenir de la poésie allemande. Dans Hofmannsthal George trouva pour la première fois un poète de langue allemande qui avait de la poésie la même notion élevée que lui-même. Lorsqu'il quitta Vienne en novembre 1891, il avait trouvé son principal collaborateur pour les *Blätter für die Kunst*.

1. A. Mockel dans la *Revue d'Allemagne*, nov-déc. 1928.

2. Voir Wolters, op. cit., p. 32.

CHAPITRE IV

ALGABAL (1892). — L'IDÉAL « DÉCADENT ».

Pendant l'année 1891, George n'avait pas manqué, comme on l'a vu, de maintenir des relations avec le symbolisme français. Pourtant son lieu de séjour avait été principalement Vienne. En 1892 il fut de nouveau mis en contact plus immédiat avec les symbolistes. Après avoir séjourné à Paris et à Munich et après avoir visité encore une fois Vienne, où il revit Hofmannsthal, il alla, à la fin de mai, passer quelque temps à Liège. Ce fut là qu'il fit la connaissance du poète wallon Paul Gérardy, qui avait lu chez Albert Mockel ses premiers recueils, et qui allait être un collaborateur fidèle de sa revue. Après un séjour de plusieurs semaines à Liège, George se rendit de nouveau à Paris, où il termina son troisième recueil *Algabal*, qui y parut en septembre 1892.

I. — LES RESSEMBLANCES ENTRE *ALGABAL* ET LA DÉCADENCE FRANÇAISE.

L'introduction à *Algabal* est donnée par le dernier poème des *Pilgerfahrten* et on ne saurait aborder le nouveau recueil sans en tenir compte :

DIE SPANGE

Ich wollte sie aus kühlem eisen
Und wie ein glatter fester streif,
Doch war im schacht auf allen gleisen
So kein metall zum gusse reif.

Nun aber soll sie also sein :
Wie eine grosse fremde dolde
Gefornt aus feurrotem golde
Und reichem blitzendem gestein¹.

1. H. P. A., p. 83.

Ainsi, dès le début, le poète nous avertit que l'état d'âme exprimé dans *Algabal* est né d'un renoncement. On sait bien, d'ailleurs, de quel renoncement il s'agit. Le thème central de la poésie géorgienne, jusqu'ici, le conflit entre le réel et l'idéal, est celui aussi d'*Algabal* ; mais cette fois, déçu par son pèlerinage inutile, le poète renonce à l'espoir de trouver son idéal dans le réel. On va voir dans les parties différentes du recueil les phases différentes de cette attitude, dont certains poèmes de *Hymnen* et de *Pilgerfahrten* donnaient déjà des exemples passagers.

Le caractère marquant de la première partie du cycle *Algabal* — *Im Unterreich* — est le goût effréné de l'artificiel. Déjà dans *Pilgerfahrten* George avait fait quelques comparaisons qui suggéraient un goût de l'artificiel. Une fois, il compare les petits arbres blanchis par le givre à des genêts blanchis à la chaux ; une autre fois il prend plaisir à la forêt artificielle que l'hiver fait naître sur les vitres. Mais c'est dans *Algabal* que l'artificiel fête son triomphe définitif. Les quatre poèmes d'*Im Unterreich* célèbrent tous les beautés du royaume souterrain que l'empereur Algabal a fait construire, et qu'il préfère à son autre, le vrai :

Den meister lockt nicht die landschaft am strande
Wie jene blendend im schosse der flut¹.

Le premier énumère les merveilles de ce royaume, les collines, les fontaines, les grottes faites de minéraux multicolores, que perlent comme des gouttes des pierres précieuses, à la lumière de cierges qui ne s'éteignent jamais. Il y a des rivières et des lacs dans ce pays comme dans un autre, mais ils ont des charmes inconnus à ceux de la nature :

Die ströme die in den höheren stollen
Wie scharlach granat und rubinen sprühten
Verfärben sich blässer im niederrollen
Und fliessen von nun ab wie rosenblüten.

Auf seen tiefgrün in häfen verloren
Schaukeln die ruderentbehrenden nachen,
Sie wissen auch in die wellen zu bohren
Bei armige riffe und gähnende drachen².

1. *Ihr hallen prahlend im reichen gewande*, H. P. A., p. 90.

2. Idem, p. 91.

Quel est le secret du charme qu'exerce ce royaume sur l'esprit d'Algabal ? Moins sa beauté que son étrangeté. Tout y est produit par l'artifice, chaque effet est voulu, rien n'est spontané, naturel. La dernière strophe le dit avec assez de clarté :

Der schöpfung wo er nur geweckt und verwaltet
Erhabene neuheit ihn manchmal erfreut
Wo aussen dem seinen kein wille schaltet
Und wo er dem licht und dem wetter gebeut ¹.

Les deux poèmes suivants sont des descriptions de deux salles dans le palais souterrain. Dans chacune d'elles une unique couleur règne, dans toutes ses nuances — couleur d'or ou couleur d'argent. Tout dans le tableau, sans aucune exception, est là pour faire plus intense l'impression donnée dès le premier vers, pour montrer comment Algabal a su créer, au sein de la terre, sa clarté de soleil et son clair de lune. — Le premier poème n'a que trois strophes, mais sa lecture éblouit comme un rayon de soleil. C'est un soleil qu'on voit sous la coupole de la salle, un puits de feu, entouré d'étoiles, et qui darde des rayons faits de topazes et d'ambre. Sur les murs des briques d'or reflètent cette splendeur comme autant de miroirs étincelants. Par terre sont d'immenses peaux de lions. Seul Algabal peut regarder sans éblouissement la couronne mondiale qui fait partie de ce décor éclatant. Enfin, dans cette salle les parfums s'harmonisent eux aussi avec la couleur. L'air est imprégné d'une odeur d'ambre, d'encens et de citron, que répandent trois mille urnes massives ².

Cette salle suggère l'or et la chaleur, tandis que tout dans la pièce voisine nous fait rêver à la blancheur argentée de la lune. Ici le toit est de verre ; des peaux blanchies, éparses par terre ou suspendues sur les murs, simulent la neige et les nuages ; tous les autres objets décrits ensuite sont en harmonie avec l'impression ainsi donnée — la pâle boiserie de cèdre, les paons d'une blancheur de cygne et dont les queues miroitent comme de la glace. Comme ornements on a choisi les métaux et les bijoux dont la couleur harmonise avec la salle — ivoire, albâtre, cristal, diamants, opales et perles, un globe murrhin enfin, jouet d'enfance de l'empereur, qu'il prend encore quelquefois entre ses doigts blancs. Comme tout à l'heure, en

1. Idem, p. 91.

2. Voir *Der saal des gelben gleisses und der sonne* (H. P. A., p. 93).

décrivant des partums, George a fait concourir les sensations données par l'odorat à celles obtenues par la vue, ainsi il a recours ici au toucher pour renforcer l'impression :

Und perlen ! klare gaben dumpfer stätte
Die ihr wie menschliche gebilde rollt
Und doch an einer wange warmer glätte
Das nasse kühl beharrlich wahren sollt ¹.

Il n'y a pas lieu d'insister sur l'artifice suprême qui a créé ces deux décors. Le dernier des quatre poèmes est encore une description de l'artificiel. Cette fois il s'agit du jardin artificiel que l'empereur s'est construit, ce jardin étrange qui n'a point besoin de vent ni de chaleur. Les essaims d'oiseaux qui y rêvent, immobiles, n'ont jamais vu de printemps. Les troncs d'arbres et les branches sont faits de houille noire, les champs aussi, et les fruits, qu'on ne cueille jamais, étincellent comme de la lave dans le bocage de pins. Non seulement le changement des saisons y est inconnu, mais même celui du jour et de la nuit. Rien ne trahit l'approche du matin ni du soir, car il y a toujours la même lumière fade et grise, venue d'une source cachée, et les vapeurs poussiéreuses de l'huile d'amandes planent toujours comme un brouillard sur les parterres, les prés et les moissons. Mais dans la dernière strophe un premier mécontentement de cette terre inféconde vient troubler l'esprit d'Algabal. Comment y introduire le miracle de la croissance ? —

Wie zeug ich dich aber im heiligtume
— So fragt ich wenn ich es sinnend durchmass
In kühnen gespinsten der sorge vergass —
Dunkle grosse schwarze blume ² ?

C'est seulement dans *Im Unterreich* que George prend l'artificiel pour le sujet même de sa poésie. Cependant ce goût se montre de temps en temps dans les autres parties du cycle *Algabal*. Ainsi il faut jeter devant les pieds du prêtre de Zeus, lorsqu'il se rend au temple, des branches de palmiers et d'oliviers, du sable et de la poussière d'argent, des lys et des narcisses fanés — choix réglé évidemment en vue d'une impression voulue ³. Il faudrait un esprit

1. Daneben war der raum der blassen helle (H. P. A., p. 95).

2. Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme (H. P. A., p. 96).

3. Gegen osten ragt der bau (H. P. A., p. 100).

aussi épris de l'artificiel que du macabre pour imaginer ce festin où on lève des écluses pour étouffer les convives sous la pluie de roses qui en tombe¹.

Le goût de l'artificiel n'est autre chose que la haine de la nature, et il est inévitable qu'un poète qui méprise ainsi la nature dans le monde extérieur ne l'admettra non plus comme arbitre dans la vie de l'homme. Il lui faudra une existence à part, des sensations rares, étranges. Dès lors son unique soin sera de s'évader de la réalité. L'équivalent de l'artificiel dans le domaine psychique, c'est le rêve pur, où seules l'imagination et la volonté sont jugées dignes de construire pour l'âme de « féeriques palais ». Le dégoût de la nature qui conduit Algabal vers les jardins ténébreux du royaume souterrain le conduit par des chemins non moins étranges lorsqu'il s'agit de sa vie personnelle. Les deux parties suivantes du recueil, *Tage* et *Die Andenken*, nous présentent des épisodes caractéristiques dans la vie de l'empereur, qui ne démentent en rien cette détestation du réel qu'annonça déjà de façon si frappante son étrange royaume souterrain.

Une attitude méprisante envers la réalité est caractéristique pour *Tagen*, la deuxième partie du cycle. Algabal s'interdit, autant que possible, tout contact avec le monde extérieur. Le jeune poète des *Hymnen* avait déjà fait preuve d'une attitude analogue dans des poèmes comme *Weihe*, *Im Park*, *Gespräch*. Pourtant de tels poèmes restèrent isolés, car ce ne fut qu'assez rarement, en somme, qu'il résista aux séductions de la nature. Du reste, ce fut dans un décor campagnard, aux bords du fleuve, que l'inspiration la plus pure le visita. Le pèlerin des *Pilgerfahrten*, déçu par le réel, avait fait appel dans son désespoir au « puissant rêve » — mais ce ne fut qu'une seule fois. Ici au contraire le désir de se séparer de la vie ordinaire est devenu un dessein suivi, inexorable. « Algabal est l'antipode le plus hyperbolique où s'est mis en opposition systématique avec le monde de la vie commune le narcissisme de l'art qui se forge à lui-même sa réalité solitaire et hautaine² ». Chez l'empereur romain la retraite c'est programme, et lui-même défend son attitude comme la suprême sagesse :

1. *Becher am boden* (H. P. A., p. 104).

2. J.-E. Spenlé, art. cit., (*Mercure de France*, juillet-août 1928).

O mutter meiner mutter und Erlauchte
 Wie mich so ernster worte folge stört :
 Dein tadel weil mein geist nicht dir gehört
 Dass ich ihn achtlos ohne tat verhauchte.

Gedenkt es dir wie viele speere piffen
 Als ich im Osten um die krone rang
 Und lob und vorwurf dem Verwagnen klang
 Der damals noch die erde nicht begriffen ?

Nicht ohnmacht rät mir ab von eurem handeln,
 Ich habe euren handels wahn erfasst,
 O lass mich ungerühmt und ungehasst
 Und frei in den bedingten bahnen wandeln...¹

Il sauvegarde jalousement la paix des palais somptueux où il goûte dans le rêve les délices qu'il n'a pas trouvées dans l'action. L'esclave lydien, le frère même d'Algabal doivent mourir pour avoir profané ce rêve en y introduisant les dissonances de la réalité. Les gens du peuple le font enrager parce qu'ils ont la bassesse de se complaire dans la vie quotidienne :

Ich will dass man im volke stirbt und stöhnt
 Und jeder lacher sei ans kreuz geschlagen².

Il faut que personne ne l'accompagne, pas même un de ses égaux, lorsqu'il franchit le seuil du temple où le dieu se révèle à lui seul³. Il aime passionnément la musique parce qu'elle le transporte dans un climat de rêve :

Ich lag in äthergezelten
 Ich ass von himmlischem brod,
 Ihr sanget die flucht aus den welten
 Ihr sanget vom glorreichen tod...⁴

C'est dans ces termes qu'il loue les joueurs de flûte égyptiens et une pareille extase s'empare de lui lorsqu'il écoute les chanteurs syriens. Mais amer est le retour dans la vie terrestre après de telles délices...

1. *O Mutter meiner mutter und Erlauchte* (H. P. A., p. 102).

2. *So sprach ich nur in meinen schwersten tagen* (H. P. A. p. 107).

3. *Gegen osten ragt der bau* (H. P. A., p. 100).

4. *Da auf dem seidenen lager* (H. P. A., p. 106).

Weise Syrer
 Werd ich dankend euch vertreiben ?
 Ihr verführer
 Noch im leben zu verbleiben ¹ !

Dans *Andenken*, la dernière partie du cycle, Algabal regrette sa première jeunesse, parce que ce fut alors seulement qu'il réalisa pleinement son idéal du rêve pur, qu'il se tint le plus à l'écart des souillures du monde extérieur :

Grosse tage wo im geist ich nur der herr der welten hiess,
 Arger tag wo in der heimat meine tempel ich verliess² !

Le poème suivant exprime également le regret des jours où l'imagination seule suffisait pour faire son paradis :

Starb im reif der sommerfalter
 Dem ein atem schon ein kuss ³ ?

Il se rappelle avoir renvoyé la belle prêtresse qu'il avait cru aimer, parce que sa beauté était imparfaite, après tout, comme toute beauté naturelle :

Und zweifelnd ob das neue glück mir werde
 Erfand ich nur den quell der neuen qual...
 Ich sandte sie zurück zu ihrem herde,
 Sie hatte wie die anderen ein mal⁴.

Il se considère comme le bienfaiteur des deux amants qu'il a empoisonnés, parce qu'il leur a épargné les déceptions inévitables de la réalité — cette triste réalité qui ne vaut jamais le rêve ⁵.

Cette exclusion du réel, cette suprématie du rêve ne s'obtiennent qu'au prix d'efforts formidables. Du reste, elles ne seront jamais durables. C'est Algabal lui-même qui nous en avertit. Dans *Andenken* il s'agit déjà, évidemment, de souvenirs. L'époque est passée où l'empereur s'était gardé complètement du contact de la vile réalité — il le constate avec mélancolie. « Der einmalige Jugend-traum,

1. Schall von oben (H. P. A., p. 111).

2. Grosse tage wo im geist ich nur der herr der welten hiess. (H. P. A., p. 114).

3. Fern ist mir das blumenalter (H. P. A., p. 115).

4. Am markte sah ich erst die würdevolle (H. P. A., p. 118).

5. Ich will mir jener stunden lauf erzählen (H. P. A., p. 119).

ganz aus dem eigenen Sein eine Eigenwelt zu erschaffen, frei von aller fremden, früheren und äusseren Gewalt, ein zauberhaftes Innenreich der überschwänglichen Seele (Urdrang jedes Schöpferherzens, der im Algabal seinen bisher letzten Ausdruck gefunden) ist ausgeträumt, wenn er als Traum erkannt, beweint und gesegnet wird wie in den *Andenken*¹ ». Les deux autres parties du recueil contiennent de même des indications que le sort ne permettra au poète qu'un séjour passager dans ses paradis artificiels. Dans son jardin souterrain il ne réussit pas à étouffer l'aspiration vers la fleur noire — c'est-à-dire vers le miracle de la croissance, car « Die schwarze Blume ist das sinnlich-dunkle Zeichen für das Geheimnis der Zeugung, des Wachstums...² ». Il ne peut non plus éliminer de sa vie, bien qu'il les punisse, les importunités du sort — l'intrusion de son esclave, les complots de son frère, les murmures de son peuple mécontent. — Enfin le dernier poème du recueil, *Vogelschau*, est en même temps un épilogue et nous avertit, en symboles clairs, que cette phase dans la vie du poète est finie :

Weisse schwalben sah ich fliegen,
Schwalben schnee - und silberweiss,
Sah sie sich im winde wiegen,
In dem winde hell und heiss...

Schwalben seh ich wieder fliegen,
Schnee - und silberweisse schar,
Wie sie sich im winde wiegen
In dem winde kalt und klar³ !

Algabal se pose donc comme une phase simplement dans la création de George — mais comme une phase essentielle. On l'a vue se préparer peu à peu dans les recueils précédents. La soif d'un idéal absolument distinct du réel, qui n'était encore dans *Hymnen* et *Pilgerfahrten* qu'une attitude passagère, née d'un mouvement tout spontané de l'âme poétique, devient dans *Algabal* un mépris raisonné de la nature, une attitude rigide, inexorable. C'est là une position hyperbolique et en somme intenable, comme on l'a vu. Il n'en faut pas moins y attache une importance fort grande parce qu'elle a donné lieu non à quelques poèmes épars mais à

1. Gundolf, *George*, p. 92.

2. Ibid., p. 86.

3. *H. P. A.*, p. 123.

un recueil entier qui égale en étendue ses prédécesseurs et qui ne leur est assurément pas inférieur en beauté.

L'attitude de George dans *Algabal* est certainement une attitude exceptionnelle. On en chercherait en vain l'équivalent non seulement dans la poésie allemande contemporaine mais même dans celle des romantiques, dont on a déjà remarqué l'affinité avec George. Gundolf note la différence essentielle entre « la fleur noire » désirée par Algabal et « la fleur bleue » de Novalis. C'est que tandis que Novalis aspire vers quelque chose de vague, d'indéfini, vers un rêve dont la nature même est de rester à jamais irréalisable, George désire une perfection positive, un idéal qui tout en restant distinct de la réalité profane n'en est pas moins lui-même une réalité.

George ist es um Weltwerdung seines Willens, um Da-Sein selbst des Traumes zu tun, Novalis um Scheinwerdung selbst des Ich. Die schwarze Blume ist die eine bedingte und bedingende herrische und wahrhaftige Gegenwart, die blaue Blume das Spiel der Möglichkeiten, das tausendfältige Überall und Nirgendwo. Das Verlangen nach der schwarzen Blume schon trennt George von den Suchern der blauen Blume, den Leben-Züchter von den Geist-Zauberern ¹.

Et pourtant la position de George dans *Algabal* n'est pas unique dans la poésie moderne. Qui saurait méconnaître les analogies essentielles entre *Algabal* et ces œuvres de poètes français modernes que les critiques ont souvent qualifiées de « décadentes » ? « George ist hier der Gipfel und das Ende jener dichterischen Kunst von der Flaubert, Baudelaire, Mallarmé, Huysmans geträumt haben... ² ». Un parallèle s'impose ici de nouveau — tant les ressemblances sont frappantes et multiples — entre George et les symbolistes français.

C'est avant tout de Baudelaire qu'il faut parler. A-t-on pu lire la description du royaume souterrain d'*Algabal* sans penser en même temps au poète des *Fleurs du Mal* qui affirma si nettement à maintes reprises sa prédilection pour l'artificiel ? Baudelaire expliqua sa théorie de l'artificiel plusieurs fois dans son œuvre en prose, notamment dans son *Art romantique*. Son expression la plus étrange est *Rêve parisien* ³. Gautier a rendu ainsi le contenu de ce poème : « Figurez-vous un paysage extra-naturel, ou plutôt

1. Gundolf, op. cit., p. 86.

2. Gundolf, *George*, p. 85.

3 *Les Fleurs du Mal*, p. 286.

une perspective faite avec du métal, du marbre et de l'eau et d'où le végétal est banni comme irrégulier. Tout est rigide, poli, miroitant sous un ciel sans soleil, sans lune et sans étoiles. Au milieu d'un silence d'éternité montent, éclairés d'un feu personnel, des palais, des colonnades, des tours, des escaliers, des châteaux d'eau d'où tombent, comme des rideaux de cristal, des cascades pesantes. Des eaux bleues s'encadrent comme l'acier des miroirs antiques dans des quais et des bassins d'or bruni, ou coulent silencieusement sous des ponts de pierres précieuses. Le rayon cristallisé enchâsse le liquide, et les dalles de porphyre des terrasses reflètent les objets comme des glaces...^{1.} » Et il ajoute : « N'est-ce pas une étrange fantaisie que cette composition faite d'éléments rigides où rien ne vit, ne palpète, ne respire, où pas un brin d'herbe, pas une feuille, pas une fleur, ne viennent déranger l'implacable symétrie des formes factices inventées par l'art ? »

On ne peut pas manquer d'être frappé par les ressemblances entre ce poème et les quatre d'*Im Unterreich*. Le fait principal est le même chez les deux poètes :

J'avais banni de ces spectacles
Le végétal irrégulier...

Pour eux la suprême beauté est celle des minéraux et des pierres. On n'a qu'à penser aux vers d'*Im Unterreich* tels que :

Ohne beispiel die hügel die bronnen
Und grotten in strahlendem rausche geboren.

Die einen blinken in ewigen wintern,
Jene von hundertfarbigen erzen
Aus denen juwelen als tropfen sintern
Und flimmern und glimmen vor wählenden kerzen.

ou encore au poème suivant :

In blitzen schnellen aus dem feuerbronne
Topase untermenget mit bernstein-kernen.

ou encore :

... Fur jede zier die freunden farbenstrahlen :
Aus blitzendem und blinderem metall,
Aus elfenbein und milchigen opalen,
Aus demant alabaster und kristall.

1. Idem. Notice par Théophile Gautier p. 39 (éd. Calmann-Lévy).

Baudelaire n'énumère pas ainsi ; c'est le caractère général des métaux et des bijoux qu'il veut faire ressortir — leur monotonie (comparée à la nature toujours dans un état de changement). Mais quelques phrases suffisent pour nous faire savoir que son décor est éblouissant de couleur et d'éclat. Il parle de « l'or mat ou bruni », de « quais roses et verts », de « pierres inouïes », d'un « tunnel de pierreries ».

Baudelaire admet aussi l'eau dans son paysage, des « flots magiques ». Son palais est « plein de bassins et de cascades » :

Et des cataractes pesantes
Comme des rideaux de cristal,
Se suspendaient, éblouissantes,
A des murailles de métal.

George a lui aussi ses flots magiques :

Die ströme die in den höheren stollen
Wie scharlach granat und rubinen sprühten
Verfärben sich blässer im niederrollen
Und fliessen von nun ab wie rosenblüten.

Quoique Baudelaire ne nous montre pas un royaume souterrain, il n'y admet pas d'autre lumière qu'un « feu personnel ».

Nul astre d'ailleurs, nuls vestiges
De soleil, même au bas du ciel...

Nous savons qu'Algabal crée lui-même son soleil et sa lune, que ses grottes sont éclairées par des cierges qui ne s'éteignent pas, et que dans son jardin :

Ein grauer schein aus verborgener höhle
Verrät nicht wann morgen wann abend naht...

Il n'y a point de bruit dans le palais de Baudelaire. C'est ce qu'il y a de plus inhumain :

Et sur ces mouvantes merveilles
Planait (terrible nouveauté !
Tout pour l'œil, rien pour les oreilles !)
Un silence d'éternité.

Dans le royaume d'*Algabal* aussi tout semble silencieux. Lui qui sait choisir les parfums qui s'harmonisent avec les couleurs, il aurait pu sûrement trouver aussi la musique qui conviendrait à ces décors, mais il ne l'a point fait. Il y a des oiseaux dans son jardin, mais ce ne sont pas des oiseaux vivants.

Chez Baudelaire, les métaux et les eaux servent de miroirs pour toute cette splendeur. Il sont :

... D'immenses glaces éblouies
Par tout ce qu'elles reflétaient !

Algabal crée ses miroirs de même :

An allen seiten aufgereiht als spiegel
— Gesamter städte ganzer staaten beute —
Die ungeschmückten platten goldnen ziegel...

Enfin Baudelaire n'hésite pas à proclamer que son étrange palais fut uniquement la création de son propre génie, un triomphe de sa volonté. Il est « peintre fier de mon génie », « architecte de mes féeries ».

Nous avons déjà cité le vers où *Algabal* se vante lui aussi d'avoir su créer de telles merveilleuses nouveautés :

Der schöpfung wo er nur geweckt und verwaltet
Erhabene neuheit ihn manchmal erfreut...

Rêve parisien est l'expression la plus remarquable du goût de Baudelaire pour l'artificiel. Dans un passage des *Petits Poèmes en Prose* on retrouve les mêmes idées singulières : « Cette ville est au bord de l'eau ; on dit qu'elle est bâtie en marbre, et que le peuple y a une telle haine du végétal qu'il arrache tous les arbres. Voilà un paysage selon ton goût ; un paysage fait avec la lumière et le minéral, et le liquide pour les réfléchir ¹ » ! Dans *L'Invitation au Voyage* il y a une description qui nous rappelle par plus d'un trait celles des salles dans le palais d'*Algabal* : « Il est un pays superbe, un pays de Cocagne, dit-on, que je rêve de visiter avec une vieille amie. Pays singulier, noyé dans les brumes de notre Nord, et qu'on pourrait appeler l'Orient de l'Occident, la Chine de l'Europe, tant

1. Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. 4., p. 140. *Anywhere out of the world (N'importe où hors du monde)*.

la chaude et capricieuse fantaisie s'y est donné carrière, tant elle l'a patiemment et opiniâtrement illustré de ses savantes et délicates végétations... Les meubles sont vastes, curieux, bizarres, armés de serrures et de secrets comme des âmes raffinées. Les miroirs, les métaux, les étoffes, l'orfèvrerie et la faïence y jouent pour les yeux une symphonie muette et mystérieuse, et de toutes choses, de tous les coins, des fissures des tiroirs et des plis des étoffes s'échappe un parfum singulier, un *revenez-y* de Sumatra, qui est comme l'âme de l'appartement.

« Un vrai pays de Cocagne, te dis-je, où tout est riche, propre et luisant, comme une belle conscience, comme une magnifique batterie de cuisine, comme une splendide orfèvrerie, comme une bijouterie bariolée ! Les trésors du monde y affluent, comme dans la maison d'un homme laborieux et qui a bien mérité du monde entier. Pays singulier, supérieur aux autres, comme l'Art l'est à la Nature, où celle-ci est réformée par le rêve, où elle est corrigée, embellie, réfondue... Des rêves ! toujours des rêves ! et plus l'âme est ambitieuse et délicate, plus les rêves s'éloignent du possible. Chaque homme porte en lui sa dose d'opium naturel, incessamment sécrétée et renouvelée. et, de la naissance à la mort, combien comptons-nous d'heures remplies par la jouissance positive, par l'action réussie et décidée¹ ? »

Nous avons cité ce paysage au long, non seulement à cause des analogies qu'il offre avec *Algabal* (qu'on pense à cette symphonie jouée par les choses pour les yeux, et au parfum qui est comme l'âme de l'appartement), mais encore parce qu'il montre combien le dégoût du réel était une tendance maîtresse chez Baudelaire. Le culte de l'artificiel n'était chez lui, comme chez *Algabal*, qu'un pendant de sa haine pour la nature, qui fit qu'il ne pouvait pas, non plus que l'empereur romain, se réconcilier avec le monde extérieur, et qu'il passait sa vie à la recherche de ce qui pût le faire oublier. « Il faut être toujours ivre. Tout est là, c'est l'unique question... Mais de quoi ? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous². » Il n'est guère possible de parler du réel avec autant de haine, ni du rêve qui nous le fait oublier, avec autant d'amour, qu'il ne l'a fait. Il finit par accueillir la mort même parce que c'est le seul moyen définitif de sortir « des Nombres et des Êtres ».

1. *Idem*, p. 49, *L'Invitation au Voyage*.

2. *Idem*, p. 106, *Enivrez-Vous*.

Ce mépris de la nature, qui n'était chez George qu'un épisode, était chez Baudelaire une tendance profonde affirmée par l'influence de Poe¹. Il se plaisait à l'affirmer et, dans ses écrits critiques, il y revenait plus d'une fois, en tâchant de lui donner une origine philosophique. Malgré les idées modernes sur le progrès et l'évolution, il resta fidèle à la croyance catholique dans la perversité originelle de la nature humaine. Pour lui la nature, loin d'être comme pour les philosophes du dix-huitième siècle « base, source et type de tout bien et de tout beau possibles », avait une impulsion fondamentale vers le mal. « La nature ne peut conseiller que le crime...² ». Donc agir contre la nature peut être une noblesse, et ce qui est baroque, antinaturel lui plaisait car il y voyait « un signe de la volonté humaine corrigeant à son gré les formes et les couleurs fournies par la matière.. La dépravation, c'est-à-dire l'écart du type normal, est impossible à la bête, fatalement conduite par l'instinct immuable³. » Il ne voulait point admettre un sens péjoratif au mot « décadence ». Et cette manie de renverser le pouvoir de la nature, il la poursuivit parfois dans tous les domaines — dans la vie, où il recherchait le rêve, dans l'art, où il se méfiait de l'inspiration — « tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul » — dans le monde extérieur, où il préférait l'artificiel au naturel, dans l'amour, où il réservait ses hommages aux femmes fardées, parfumées, maquillées.

Cette attitude bizarre, qui a laissé tant de traces dans ses œuvres, ne s'affirma pas moins dans ses lettres et dans sa conversation. C'est là qu'on en trouve les exemples les plus frappants peut-être, parce que les plus simples. Qu'on pense à l'aveu qu'il a fait à Schaunard : «... La campagne m'est odieuse », dit Baudelaire, pour expliquer sa hâte à s'enfuir d'Honfleur, « surtout par le beau temps. La persistance du soleil m'accable ; je me crois encore dans l'Inde où la continuité monotone de son rayonnement jette dans la torpeur plus de cent millions d'êtres humains... Ah ! parlez-moi encore des ciels parisiens toujours changeants, qui rient et qui pleurent selon le vent et sans que jamais leurs alternances de chaleur et d'humidité puissent profiter à de stupides céréales... Je froisserai peut-être vos

1. Voir par exemple deux nouvelles de Poe, *Le Domaine d'Arnheim* et *Le Cottage Landor*, traduites par Baudelaire dans ses *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, p. 493 et 521.

2. Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. 3, p. 100. *L'Éloge du Maquillage*.

3. Idem., t. 1, p. 27 (Notice par Gautier).

convictions de paysagiste, mais je vous dirai aussi que l'eau en liberté m'est insupportable ; je la veux prisonnière, au carcan, dans les murs géométriques d'un quai. Ma promenade préférée est la berge du canal de l'Ourcq... quand je me baigne, c'est dans une baignoire : j'aime mieux une boîte à musique qu'un rossignol et, pour moi, l'état parfait des fruits d'un jardin ne commence qu'au compotier...! Enfin l'homme soumis à la nature m'a toujours semblé avoir fait un pas vers la sauvagerie originelle¹ ». Dans une lettre il écrit : « Vous me demandez des vers... sur la Nature, n'est-ce pas ?... Mais vous savez bien que je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux...² ».

Plus qu'aucun de ses contemporains ce fut Baudelaire qui trouva des disciples parmi les symbolistes. Des futurs maîtres de l'école — Rimbaud, Mallarmé — débutèrent plus ou moins sous son influence. Ce fut Mallarmé qui continua le plus fidèlement ses théories sur l'art et la nature. « Quant à Stéphane Mallarmé, dont les premiers vers pourraient se confondre aux plus beaux et aux plus denses des *Fleurs du Mal*, il a poursuivi dans leurs conséquences les plus subtiles les recherches formelles et techniques dont les analyses d'Edgar Poe et les essais et les commentaires de Baudelaire lui avaient montré l'importance. Tandis que Verlaine et Rimbaud ont continué Baudelaire dans l'ordre du sentiment et de la sensation, Mallarmé l'a prolongé dans le domaine de la perfection et de la pureté possible³ ». George devait retrouver dans les premiers poèmes de Mallarmé la haine de la réalité et le culte de l'artificiel.

On a dit des thèmes de la première période de Mallarmé qu'ils appartiennent tous à la décadence. Plus tard le « spleen » baudelairien, qui est une souffrance causée surtout par l'impuissance de trouver la satisfaction dans la vie des sens, fait place à une douleur plus idéale qui est celle de ne pas atteindre, dans l'œuvre poétique, la perfection absolue. Dans la première période il y a, comme dans *Algabal*, incompatibilité entre la nature et l'art, l'art étant considéré comme quelque chose que le poète peut réaliser dans son œuvre, pourvu qu'il en exclut rigide-ment tout ce qui est naturel. Hérodiade, symbole de la poésie mallarméenne, est parfaite, immaculée, ainsi

1. Schaunard, *Souvenirs*. Paris, Charpentier, 1887 (Cité par E. von Sydow dans *Die Kultur der Dekadenz*).

2. Lettre de Baudelaire à Desnoyers, citée par E. Crépet dans son *Baudelaire*. Étude biographique. Paris, 1906. p. 161.

3. Paul Valéry. *Situation de Baudelaire*, Monaco, 1924, in-8. p. 30.

que l'est Algabal dans sa jeunesse avant de quitter son temple. Dans les derniers poèmes de Mallarmé le problème a changé, ou plutôt il s'est développé jusqu'à ses conséquences les plus extrêmes. Il y a alors incompatibilité entre l'œuvre écrite et l'œuvre rêvée, entre l'art et l'absolu. Par conséquent c'est dans les premières poésies, celles qui parurent pour la plupart dans les séries du *Parnasse Contemporain*, ou dans les *Poètes maudits* de Verlaine, qu'il faut chercher le plus d'analogies avec *Algabal*.

Pour Mallarmé, comme pour George dans *Algabal*, c'est le refus de vivre qui est préalable au goût de l'artificiel. Ce refus, il l'avoue dans *Les Fenêtres* :

Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées
D'où l'on tourne l'épaule à la vie...¹

Il a en horreur les jouissances des hommes ordinaires. Au « printemps maladif » il préfère « l'hiver, saison de l'art serein ». Il veut que les brouillards montent incessamment pour voiler les cieux, même les cieux pâles de la fin d'automne, et que de noires traînées de suie effacent le soleil. Son pire ennemi c'est « l'azur », l'azur qu'il fuit et dont il a pourtant la hantise. Même le bonheur le plus pur est une légère déception — le baiser tant désiré laisse dans son âme ce vague « parfum de tristesse » qu'apporte toujours « la cueillaison d'un Rêve au cœur qui l'a cueilli ». Il recherche comme Baudelaire tous les moyens possibles de se faire oublier le réel, — le rêve pur, la volupté, l'exotisme, l'opium, l'artificiel... Bref, il parcourt, dans les poèmes de sa première période, tout le catalogue des péchés décadents.

Le culte de l'artificiel est un des remèdes les plus efficaces qu'il trouve contre cette maladie de vivre. Thibaudet insiste sur sa « passion de l'artificiel » et la rattache à celle de Baudelaire. «... Mais par delà le Parnasse il nous faut remonter à Baudelaire, à son goût raisonné de l'artificiel, dont l'influence s'est exercée jusqu'aujourd'hui sur la littérature d'exception, et que Mallarmé, par une sympathie de tempérament, a dans sa première période et même plus tard repensé et revécu. On peut au centre de la poésie de Mallarmé placer l'idole bandelairienne, la femme construite, fardée, transformée dans un laboratoire de toilette. On en trouverait l'analogue, plus délicatement transposé, dans le goût presque exclusif qui porte

1. Stéphane Mallarmé. *Poésies*. Paris, Nouvelle Revue Française, p. 27.

Mallarmé vers la chevelure féminine : ses sonnets d'amour, ses évocations de femmes la suscitent immédiatement et presque seule ... tous ces vers indiquent que dans la chevelure il goûte ce qui fait sortir la femme de sa chair pour la fondre à une ressemblance minérale et métallique¹ ». En effet, on n'a qu'à penser aux vers nombreux où Mallarmé tire une comparaison entre la chevelure de l'aimée et les métaux, les bijoux ou les étoffes, pour admettre la justesse de cette critique. « Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres » dit-il dans le *Placet Futile*. Son Faune s'écrie :

Et le splendide bain de cheveux disparaît
Dans les clartés et les frissons, o pierreries !

On pourrait citer d'autres vers encore, jusque dans les sonnets, où la chevelure de l'aimée devient « un casque guerrier d'impératrice enfant ». Dans *Le Phénomène Futur* on lit : « Quelle folie, originelle et naïve, une extase d'or, je ne sais quoi ! par elle nommé sa chevelure, se ploie avec la grâce des étoffes autour d'un visage qu'éclaira la nudité sanglante de ses lèvres² ».

C'est dans *Hérodias*³, poème qui se développe sur le motif de la chevelure, que Mallarmé a su trouver pour sa haine de la nature et son culte de l'artificiel la plus parfaite expression. Ce poème a été connu et aimé de George. Il l'a traduit en entier avec une fidélité qui a pourtant conservé la beauté de l'original. Dans son « Lobrede » à Mallarmé il en a cité quelques vers, et il a rendu là dans des lignes inoubliables la figure d'Hérodias, telle que Mallarmé nous la montre. « ... Die biblische wildheit der Herodias die in verrufenen nächten mit fliegendem haar in den gemächern auf und ab geht dann in einem spiegel ihren mattbraunen nackten leib beschaut nur mit einigen singenden edelsteinen geschmückt⁴ ».

Hérodias pourrait être la sœur d'Algabal. Sa solitude est gardée, autant que la sienne, de toute intrusion. Le décor où elle vit est fait de métaux, d'or surtout, et de pierreries, froides, immobiles, étincelantes :

1. A. Thibaudet. *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, 1913, p. 36.

2. *Divagations* p. 6.

3. *Hérodias* parut pour la première fois dans le *Premier Parnasse contemporain* 2^e série, 1869.

4. *Blätter für die Kunst*, I, 5.

Je veux que mes cheveux qui ne sont pas des fleurs
 A répandre l'oubli des humaines douleurs,
 Mais de l'or, à jamais vierge des aromates,
 Dans leurs éclairs cruels et dans leurs pâleurs matés,
 Observent la froideur stérile du métal,
 Vous ayant reflétés, bijoux du mur natal,
 Armes, vases depuis ma solitaire enfance.

Son plus grand délice est de regarder dans un miroir sa propre beauté, comme le Narcisse des légendes qui est devenu le symbole de la poésie symboliste. Algabal en faisait autant dans ses moments les plus tranquilles :

Dann schloss ich hinter aller schar die riegel,
 Ich ruhte ohne wunsch und mild und licht
 Und beinah einer schwester angesicht
 Erwiderte dem schauenden ein spiegel¹.

Comme à Algabal, le bonheur ordinaire et l'amour lui sont défendus. Jeune et divinement belle, elle ne désire pourtant pas être admirée, aimée. De telles pensées lui semblent des sacrilèges. Pour elle, la stérilité est la condition même de la beauté :

... O femme, un baiser me tûrait
 Si la beauté n'était la mort...

... Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte !

Mais elle est encore plus impitoyable qu'Algabal dans son refus absolu devant la vie. Elle renvoie les parfums offerts, non seulement « la myrthe gaie » mais même « l'essence ravie aux vieillesses de roses », comme étant trop vivants, trop troublants. Elle atteint l'artificiel poussé au suprême degré lorsqu'elle fait allumer en plein jour les flambeaux, les volets ayant été fermés d'abord parce que

... l'azur
 Séraphique sourit dans les vitres profondes,
 Et je déteste, moi, le bel azur !

Le goût de l'artificiel est la forme la plus extrême de la haine de la nature. L'artificiel, c'est le symbole du rêve pur si cher au poète décadent qui érige le principe du mépris de la nature comme fonde-

1. H. P. A., p. 107.

ment à la fois de son esthétique et de sa philosophie. Ce principe a été pleinement réalisé par Baudelaire dans son *Rêve parisien*, par Mallarmé dans *Hérodiade* et par George dans *Im Unterreich*. Mais, ces trois œuvres mises à part, il est rare qu'ils aient atteint le rêve pur. Ils sont assez rares chez Baudelaire, des poèmes comme le *Paysage*, où la volonté et l'imagination suffisent encore pour triompher de la réalité :

Car je serai plongé dans cette volupté
D'évoquer le Printemps avec ma volonté,
De tirer un soleil de mon cœur et de faire
De mes pensers brûlants une tiède atmosphère¹.

Mallarmé a souvent le sentiment d'une déchéance, et recherche l'oubli de « l'Idéal cruel ». George dans les *Andenken* est hanté également par la conscience d'avoir délaissé son temple. (Pour Mallarmé il est vrai qu'avec *L'après-midi d'un Faune* il inaugure une poésie idéaliste où le rêve pur est exalté jusqu'à devenir la seule réalité. Mais, dès qu'il commence à questionner l'existence de la matière, l'opposition entre celle-ci et l'art tombe d'elle-même. Dès lors, le problème fondamental devient autre pour lui que pour Baudelaire ou pour George).

Lorsqu'un poète décadent ne peut plus se satisfaire par l'effort de l'imagination et de la volonté, il sera obligé, malgré lui, d'entrer en rapports avec la nature. Mais, comme il n'en a pas moins un dégoût féroce, il tâchera d'effacer de ses actions et de ses sensations, autant que possible, le caractère du naturel. Il recherchera avec soin tout ce qui est, sinon artificiel, du moins anormal. Une telle recherche est à l'origine de la décadence littéraire de Baudelaire et de Mallarmé, et ici également leur poésie n'est pas sans analogies dans les premiers recueils de George.

Un grand nombre des *Fleurs du Mal* ont l'amour pour thème et une femme pour figure centrale. Quelquefois elle est « l'Ange gardien, la Muse et la Madone », mais plus souvent c'est la courtisane froide, incapable d'aimer, ou la « Vénus noire », la « Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain ». Pour la première Baudelaire a de la révérence et de la tendresse, pour les deux autres il a un mélange singulier de passion et de haine. Le secret du charme obsédant que celles-ci exercent sur son esprit, c'est que chez elles la beauté

1. Baudelaire, *Fleurs du Mal*, p. 250.

s'allie à la stérilité ou au vice. Il voit dans cette beauté singulière une façon de s'enivrer du mensonge, mais en même temps l'idéal malgré tout non étouffé dans sa nature l'avertit qu'elle est malsaine et coupable. C'est l'attitude aussi de Mallarmé dans *Angoisse*. C'est une attitude tellement étrangère à George que les rares endroits où il célèbre la beauté alliée au péché ou à la froideur arrêtent tout de suite comme une note étrangère dans sa poésie. Pourtant lui aussi s'est rapproché de cette phase de la décadence, comme on l'a vu, dans *Zeichnungen in Grau* et dans plusieurs poèmes des *Pilgerfahrten* — *Siedlergang, Gesichte, Mahnung, Lauschest du des feuers gesänge* ... Mais ce moyen de s'évader du réel est dédaigné par Algabal, le roi-prêtre pour qui la prêtresse même n'est pas assez immaculée et qui ne s'abaissera devant personne.

Le poème *Mahnung* dans *Pilgerfahrten* — poème où George se rendait compte des périls du chemin où il allait bientôt s'engager — associait la brutalité à la volupté :

Nun weihe jede lust und jeden mord...

En effet, la brutalité est encore un remède que les décadents ont trouvé contre l'ennui. Baudelaire le connaît. On a dit de lui : « Son imagination s'exalte. Il rêve de souffrir alors et de faire souffrir pour obtenir cette vibration intime qui serait l'extase absolue de tout l'être. L'étrange rage qui a produit Néron et Héliogabale le mord au cœur. « L'appareil sanglant de la Destruction » rafraîchit seul pour une minute cette fièvre d'une sensualité qui ne se satisfera jamais »¹. Lui-même signale cette tendance lorsqu'il dit du monstre Ennui :

Il rêve d'échafauds en fumant son houka².

Le jeune roi dans *Spleen* essaie, mais en vain, de s'égayer à la vue de « son peuple mourant en face du balcon ». Même des bains de sang

... qui des Romains nous viennent
Et dont sur leurs vieux jours les puissants se souviennent³

1. P. Bourget, *Essais de Psychologie contemporaine*, 4^e éd. 1885, p. 22.

2. *Les Fleurs du Mal*, p. 81.

3. Idem, p. 201.

ne réussissent par à le réchauffer. *Duellum*, *Le Revenant*, *La Destruction*, *A une Madone* sont encore des exemples de cette tendance, le dernier surtout, qui termine par une strophe qui est à la fois l'expression et l'analyse de ce vice singulier :

Enfin, pour compléter ton rôle de Marie,
Et pour mêler l'amour avec la barbarie,
Volupté noire ! des sept Péchés capitaux,
Bourreau plein de remords, je ferai sept Couteaux
Bien affilés, et, comme un jongleur insensible,
Prenant le plus profond de ton amour pour cible,
Je les planterai tous dans ton Cœur pantelant,
Dans ton Cœur sanglotant, dans ton cœur ruisselant ¹ !

Les *Petits Poèmes en Prose* en offrent des exemples frappants : *Le Mauvais Vitrier*, *Assommons les Pauvres !* et *Une Mort héroïque*. Dans le dernier Baudelaire analyse ainsi le caractère du prince dont la cruauté effroyable fait le sujet du récit :

Le Prince n'était ni meilleur ni pire qu'un autre ; mais une excessive sensibilité le rendait, en beaucoup de cas, plus cruel et plus despote que tous ses pareils. Amoureux passionné des beaux-arts, excellent connaisseur d'ailleurs, il était vraiment insatiable de voluptés. Assez indifférent relativement aux hommes et à la morale, véritable artiste lui-même, il ne connaissait d'ennemi dangereux que l'Ennui, et les efforts bizarres qu'il faisait pour fuir ou pour vaincre ce tyran du monde lui auraient certainement attiré, de la part d'un historien sévère, l'épithète de « monstre », s'il avait été permis, dans ses domaines, d'écrire quoi que ce fût qui ne tendît pas uniquement au plaisir ou à l'étonnement, qui est une des formes les plus délicates du plaisir. Le grand malheur de ce prince fut qu'il n'eut jamais un théâtre assez vaste pour son génie. Il y a de jeunes Nérons qui étouffent dans les limites trop étroites, et dont les siècles à venir ignoreront toujours le nom et la bonne volonté. L'imprévoyante Providence avait donné à celui-ci des facultés plus grandes que ses États ².

Ce portrait magistral révèle que le décadent est avant tout esthète, et que la brutalité n'est qu'un moyen grâce auquel il espère atteindre une beauté supérieure, puisque anti-naturelle. Il faut donc que les scènes de ce genre soient toujours capables d'une représentation artistique. Il faut toujours et avant tout la beauté — la cruauté n'est là que pour faire son ornement :

1. Idem., p. 175.

2. Baudelaire, *Œuvres Complètes*, t. 4, p. 78.

Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques,
De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant,
Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,
Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement ¹.

Cet aspect de la décadence est inconnu à George jusqu'à *Algabal*, sauf pour *Mahnung*, où il le condamne. D'autant plus étrange nous semble la barbarie qui se manifeste dans *Tage*. Le meurtre de l'esclave lydien ² et celui du propre frère ³ ne sont pas sans une sorte de justification ; pourtant il n'y a qu'Algabal qui aurait puni d'une mort subite et cruelle la faute du frère aimé ou celle de l'esclave fidèle. Le premier a porté atteinte à la suprématie de l'empereur, mais, tout jeune qu'il était, il ne méritait guère une telle punition, et il n'était au fond que l'instrument d'un autre. L'esclave n'a fait que déranger Algabal lorsqu'il donnait à manger à ses colombes. Mais aucune hésitation, aucun remords n'arrête la main vengeresse. Et, chose significative, pour George comme pour Baudelaire, le meurtre peut s'allier à la beauté. Algabal ne manque pas de tirer une satisfaction d'artiste de la vue de ses victimes. « Mit grünem flure spielt die rote lache. » — « Ich raffe leise nur die purpurschleppe. »

La beauté alliée au meurtre ! Étrange délice qu'il goûte encore à la scène du festin. Avec quel plaisir cruel il invite les convives, assoupis déjà par le vin ou par les parfums, à admirer la pluie de roses qui descend, lentement d'abord, pour les étouffer :

Rose regnen,
Purpurne satte
Die liebkosen ?
Weisse matte
Euch zu laben ?... ⁴

Les phrases — courtes, disjointes, haletantes — semblent vibrer avec la cruauté hystérique d'un Néron.

Plus loin c'est la vue d'un champ de bataille le soir du jour de combat qui l'attire. Épris d'une rage de destruction, peu lui importe s'il périt lui-même dans sa course éperdue :

1. *Les Fleurs du Mal*, p. 116.

2. Voir *H. P. A.*, p. 99.

3. *Idem*, p. 102.

4. *Idem*, p. 105.

Graue rosse muss ich schirren
 Und durch grause fluren jagen
 Bis wir uns im moor verirren
 Oder blitze mich erschlagen ...¹

On pense à une phrase de Baudelaire : « J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur ». Et, même au champ de bataille, il note les couleurs et les lignes :

Schmal in regelgraden ketten
 Rinnen ziegelrote bäche².

Dans les *Andenken* il y a des reflets de l'attitude cruelle d'Algabal envers son peuple. Il paraît admettre les sacrifices humains dans les cérémonies religieuses³. Il méprise la foule qui gémit devant les portes de son temple⁴. Mais l'apogée de la cruauté d'Algabal c'est le poème déjà cité où il fait agoniser les gens du peuple simplement parce qu'ils jouissent de la vie ordinaire. Si quelquefois sa rage contre eux s'apaise, il considère alors sa compassion comme une déchéance :

Wenn ich in ihrer tracht und mich vergessend
 Geheim in ihren leeren lärm gepasst
 — Ich fürchte — hab ich nie sie tief gehasst...⁵

La fuite hors de la réalité, ou du moins la déformation de la réalité, peut s'exprimer encore par l'exotisme. Depuis la *Gelbe Rose* des *Zeichnungen in Grau* on a vu la fascination qu'exerçait sur George le rêve d'une nature exotique. Dans *Hymnen* quatre poèmes fort beaux en donnaient des exemples frappants. Dans *Pilgerfahrten* ce fut encore, vers la fin du recueil, l'exotisme qui s'offrait comme solution mais comme solution pleine de péril ; les vrais champs étant défendus, le pèlerin va goûter une splendeur dangereuse ... *Die Spange*, tant cité, qui termine le recueil et annonce le suivant, est l'aveu de l'exotisme, nous parlant d'une « grande ombrelle étrange... »

L'atmosphère d'*Algabal* est surtout orientale. Le fond historique

1. Idem, p. 108.

2. Idem, p. 108.

3. Idem, p. 118.

4. Idem, p. 117.

5. Idem, p. 107.

c'est la cour d'un empereur romain à la fin de la décadence. La partie de la tradition n'y est pas très importante, car il ne s'agit pas encore pour George de revivre l'histoire, mais de se créer un monde nouveau. Mais déjà la tradition avait donné à Héliogabale les traits d'un empereur oriental plutôt que romain, et à sa cour l'aspect d'une cour de Byzance plutôt que de Rome. L'Algabal de George a les goûts des Orientaux ; il en a la sensualité, la paresse et la cruauté ; il en a le goût des couleurs éclatantes, des pierres précieuses et des étoffes somptueuses. Le décor de la salle d'or est surtout oriental, ainsi que l'autre où les trente paons sont rangés en cercle contre la boiserie de cèdre. Lorsque l'empereur donne à manger à ses colombes, leur jetant les grains de mil d'un auget d'or, il porte un vêtement de soie bleue de Sère, brodé de saphirs et de sardoines, aux bordures d'argent. Dans la salle du trône les dalles sont faites de jaspé. La fiancée reçoit comme cadeaux de l'or et de la balsamine. Les parfums préférés sont l'ambre et le citron, l'encens et la myrrhe. La musique choisie est également exotique. Les musiciens favoris ce sont les chanteurs syriens qui savent éveiller dans leurs auditeurs des sensations si intenses qu'on dirait des plaisirs qui brûlent ou des douleurs qui percent, ou ce sont les joueurs de flûte égyptiens, préférés pour l'extase où ils savent transporter Algabal aux jeunes filles des pays attiques, dont les chansons berçantes lui ont plu autrefois. Un ciel embrasé plane sur le palais d'Algabal. Ce n'est qu'au matin que les cours de basalte retiennent quelque fraîcheur. Les cérémonies religieuses se passent avec des accessoires qui ont une allure bien orientale :

Tänzer öffnen das geleit
 In verführnden gewändern.
 Knaben die ein opfer feigt
 In den sonnenschlaffen ländern.
 Macht aus öl- und palmenlaub
 Vor des priesters fuss ein kissen,
 Streuet sand und silberstaub
 Tote liljen und narzissen !¹

Vogelschau, épilogue du recueil, reconnaît l'exotisme qui le caractérise.

1. Idem, p. 100.

... Bunte höher sah ich hüpfen,
 Papagei und kolibri
 Durch die wunder-bäume schlüpfen
 In dem wald der Tusferi...¹

L'exotique, célébré ainsi par George, était encore une inspiration favorite de Baudelaire. Il n'y a pas dans sa poésie de strophes plus belles que celles qui en dérivent : *La Vie Antérieure*, *Parfum Exotique*, *La Chevelure*, *A une Dame Créole*, *A une Malabaraise*, *Bien Loin d'Ici*, *L'Invitation au Voyage*... (tous traduits par George). Les *Petits Poèmes en prose* célèbrent l'exotisme dans *Un Hémisphère dans une Chevelure*, *L'Invitation au Voyage*, *Les Projets*, *La belle Dorothée*. Le charme de l'exotique, qui devait en tout cas séduire un tempérament tel que le sien, était agrandi par des souvenirs de voyage. « ... de ce voyage au long cours il ne rapporta qu'un éblouissement splendide qu'il garda toute sa vie. Il admira ce ciel où brillent des constellations inconnues en Europe, cette magnifique et gigantesque végétation aux parfums pénétrants, ces pagodes élégamment bizarres, ces figures brunes aux blanches draperies, toute cette nature exotique si chaude, si puissante et si colorée, et dans ses vers de fréquentes récurrences le ramènent des brouillards et des fanges de Paris vers ces contrées de lumière, d'azur et de parfums. Au fond de la poésie la plus sombre souvent s'ouvre une fenêtre par où l'on voit, au lieu des cheminées noires et des toits fumeux, la mer bleue de l'Inde, ou quelque rivage d'or que parcourt légèrement une svelte figure de Malabaraise demi-nue, portant une amphore sur la tête². » Cette préférence pour une nature exotique était si forte qu'elle persista jusque dans sa maladie. Un ami raconte de lui : « ... Il m'a montré tout ce qu'il aimait, lorsque j'ai été le voir... dans le jardin de la maison de santé Duval une plante grasse exotique, dont il m'a fait admirer les découpures. Voilà l'ombre du Baudelaire d'autrefois, mais elle est toujours ressemblante...³. » Champfleury « a noté pareillement la fidélité de Baudelaire agonisant à son personnage » : « L'excès de bizarrerie de Baudelaire était certainement particulier au poète, qui fut singulier en plénitude de toutes ses facultés : une maladie accablante, en mettant ses sensations à nu, le montra sincère dans

1. Idem, p. 123.

2. Baudelaire, *Œuvres Complètes*, t. I, p. 13. (Notice de Gautier).

3. Crépet, ouv. cit., p. 204. Lettre de M. Troubat à Poulet-Malassis.

ses anciens goûts. L'amour des fleurs tint jusqu'au dernier jour une grande place dans l'esprit de l'ami que je cherche à peindre. Mais les fleurs favorites de Baudelaire n'étaient ni la marguerite, ni l'œillet, ni la rose ; avec de vifs enthousiasmes ils'arrêtaient devant les plantes grasses qui semblent des serpents se jetant sur une proie ou des hérissons accroupis. Formes tourmentées, formes accusées, tel fut l'idéal du poète... Ce qui est rouge, voyant, sonore, dentelé capricieusement, Baudelaire l'accueillait tout d'abord, sans s'inquiéter du parfum à en recueillir. Il préférait le dahlia à la violette. Je ne saurais mieux expliquer l'homme... ¹. »

Dans les poèmes exotiques de Baudelaire ce sont surtout les couleurs et les parfums qui abondent. Quant aux couleurs, ce sont le plus souvent celles du ciel et de la mer. Le poète revoit en imagination « ... l'azur du ciel immense et rond », et les flots qui reflètent cette splendeur et qui ressemblent à l'or ou à la moire. Pour lui le pays exotique est toujours un pays marin et dans ses rêves de l'orient on voit au premier plan « un port fourmillant... de navires de toutes formes découpant leurs architectures fines et compliquées sur un ciel immense où se prélassent l'éternelle chaleur ² ». Cela vient sans doute du fait que ses souvenirs de l'Orient dérivait d'un voyage et pas d'un séjour prolongé. Cette mer du sud aux couleurs éclatantes manque aux tableaux de George, mais il y a, en revanche, pour ce qui concerne les jardins et les intérieurs une abondance de détails choisis pour la richesse des couleurs. Maint poème d'*Algalab* peut rivaliser, à cet égard, avec les plus colorés d'entre les tableaux exotiques de Baudelaire, tels que ceux dans *Les Projets* ou *La Belle Dorothée*.

Encore plus que par les vives couleurs l'exotisme de Baudelaire est caractérisé par les parfums. Le plus souvent, c'est le parfum qui suscite chez lui le souvenir de l'Orient. Il était « en fait d'odeurs, d'une sensualité étrangement subtile qu'on ne rencontre guère que parmi les Orientaux » et il adorait « l'arôme pénétrant de certaines fleurs exotiques dont les parfums sont trop capiteux pour nos climats modérés ³ ». Il rend hommage dans ses poésies à l'encens et à la myrrhe, au benjoin, au musc, au goudron, et aux huiles parfumées avec lesquelles on frotte la peau délicate de la belle Dorothée.

1. Champfleury, *Souvenirs de Jeunesse*, Paris, 1872, p. 143.

2. Baudelaire, *Œuvres Complètes*, t. 4, p. 47. *Une Hémisphère dans une Chevelure*.

3. Gautier, Préface aux *Fleurs du Mal*, p. 27.

— George aussi se montre amoureux, dans ses poèmes exotiques, de parfums lourds et enivrants. Dans *Hymnen* il loue l'encens, le myrte et le goudron ; dans *Pilgerfahrten* l'héroïne de *Gesichte I* s'enivre des huiles odorantes que les vaisseaux des Indes venaient de lui apporter ; la salle d'or au palais souterrain d'Algabal respire l'ambre, l'encens et le citron, et aux jardins flottent des vapeurs de l'huile d'anandes ; l'air du temple est parfumé de myrrhe et de nard indien, et au festin il y a des parfums qui enivrent et qui endorment.

Le charme de l'exotique a été ressenti aussi par Mallarmé dans *Brise marine*, un des poèmes que George a traduits de lui :

Je partirai ! Steamer balançant ta mâture
Lève l'ancre pour une exotique nature...

Et ne fut-ce pas en partie la couleur orientale qui devait l'attirer à traduire la *Vathek* de Beckford, cette œuvre dont Byron dit « Pour l'exactitude et la correction du costume, la beauté descriptive et la puissance d'imagination, ce conte, plus que tout oriental et sublime, laisse loin derrière soi toute imitation européenne, et porte de telles marques d'originalité, que ceux-là qui ont visité l'Orient éprouveront quelque difficulté à croire que c'est plus qu'une simple traduction ¹ ».

L'horreur de la vie ordinaire avec sa conséquence inévitable, l'amour de tout ce qui est étrange, antinaturel, qui faisait l'inspiration centrale du cycle *Algabal*, se fut donc manifestée auparavant de façon bien semblable dans l'œuvre de Baudelaire et de Mallarmé première manière. C'est surtout avec ces poètes qu'un parallèle s'impose en vue du fait que George faisait preuve, à cette époque, d'une admiration sans bornes à leur égard. Cependant il y a encore d'autres noms d'auteurs français qu'il faut citer ici — ceux de Flaubert, de Villiers de l'Isle-Adam et de J.-K. Huysmans. Les ressemblances entre certaines de leurs œuvres avec *Algabal* sont trop frappantes pour être passées sous silence.

C'est d'abord du *Salammbô* de Flaubert qu'il faut parler. On ne saurait ignorer les différences énormes entre le mince recueil d'*Algabal*, poésie de quintessence comme celle d'un Mallarmé, et le roman carthaginois avec ses vastes tableaux de civilisation punique. Mais ce qui a pu séduire l'auteur d'Algabal dans *Salammbô*, œuvre d'ar-

1. Voir Mallarmé, *Divagations*, p. 105.

tiste avant d'être œuvre d'archéologue, c'est l'atmosphère inoubliable. Des Esseintes a aimé ces « tableaux solennels et immenses », ces « pompes grandioses ». Les descriptions de l'ancienne Carthage ressuscitent vivante tout la magie de ce coin d'Orient. On n'a pas besoin d'être un enthousiaste de l'art réaliste pour sentir la beauté de ces décors inondés de parfums, ruisselants de pierres précieuses — les jardins d'Hamilcar, la chambre de Salammbô, le caveau des pierreries qui « fulguraient, pareilles à des éclaboussures de lait, à des glaçons bleus, à de la poussière d'argent, et jetaient leurs lumières en nappes, en rayons, en étoiles ¹ », le temple de Tanit où on garde le zaimph saint, ce manteau « tout à la fois bleuâtre comme la nuit, jaune comme l'aurore, pourpre comme le soleil, nombreux, diaphane, étincelant, léger ² ». Et puis ce monde asiatique, si plein d'étrangetés et de férociétés, révère néanmoins ses dieux. Dans son adoration pour la déesse Tanit, Salammbô paraît revêtue d'une dignité manifeste. Elle n'est pas sans ressemblance au jeune roi-prêtre Algabal, tel que George le présente, cette pâle princesse qui « avait grandi dans les abstinences, les jeûnes et les purifications, toujours entourée de choses exquises et graves, le corps saturé de parfums, l'âme pleine de prières ³ ». Il n'est pas étonnant que les symbolistes ont admiré la *Salammbô* de Flaubert. Ils ont admiré aussi son Salomé dans *Hérodiade*, mais cette histoire, malgré la beauté exotique du cadre, offre moins d'affinités avec *Algabal*.

Mais ce n'est pas seulement avec *Salammbô* qu'*Algabal* accuse une ressemblance. Il faut parler aussi de l'œuvre de cette « magnifique figure » qui « domine la génération littéraire de 1870 à 1890 ⁴ », — Villiers de l'Isle-Adam. Villiers vivait encore lorsque George vint à Paris en 1889, mais sa vie touchait à sa fin et George devait être parmi ceux qui assistaient à ses obsèques en août. C'est sans doute à Villiers qu'il pense lorsqu'il parle en *Franken* ⁵ de

... väter die ich seit zur gruft geleitet...

et son nom figure au cours du même poème :

... VILLIERS sich hoch genug für einen thron...

1. Flaubert, *Salammbô*, Paris, Fasquelle, p. 150.

2. Ibid., p. 85.

3. Ibid., p. 52.

4. J. Charpentier, *Le Symbolisme*, p. 82.

5. *Der Siebente Ring*, p. 18.

Ce fut surtout dans ses œuvres en prose que Villiers de l'Isle-Adam fut grand, et là le dégoût d'un siècle matérialiste et l'aspiration vers l'idéal trouvèrent, sinon cette suprême expression que, selon George, seule la poésie confère, du moins une des manifestations les plus nobles qu'ait connues le dix-neuvième siècle finissant. Cette haine du réel qui caractérisait Baudelaire et Mallarmé fut aussi un des caractères fondamentaux de son génie. Comme eux, « de toutes ses forces Villiers a détesté l'univers qui l'entourait et où ni les idéals qu'il servait ni lui-même ne trouvaient la place qui leur était due ¹ ». On retrouve dans ses écrits des idées familières au lecteur de Baudelaire et d'Edgar Poe — le mépris du « progrès », la croyance à la perversité originelle de la nature humaine, la haine d'une civilisation matérialiste dont *Tribulat Bonhomet* nous montre l'affreux archétype, l'adoration du rêve, de ces « régions sans bornes dont l'homme ne peut entrevoir les pâles frontières qu'entre certains songes et certains sommeils ² ». Comme Poe et Baudelaire il admet l'étrange, le macabre, l'antinaturel comme un élément de l'art. Le maître de l'horrible lui-même, Edgar Poe, n'a pas imaginé de plus « horripilants cauchemars » que *le Convive des dernières fêtes* ³ ou *la Torture par l'Espérance* ⁴. C'est dans un de ces *Contes cruels* qu'on trouve une description qui offre quelque ressemblance avec celle du royaume souterrain dans *Algabal*. Le duc de Portland, devenu lépreux, imagine de fournir somptueusement les souterrains de son château et d'y laisser donner des fêtes brillantes auxquelles lui-même n'assiste jamais :

Dès son retour, il avait fait recouvrir, par d'immenses glaces de Venise, les murailles et les voûtes des vastes souterrains de cette demeure. Le sol en était maintenant dallé de marbres et d'éclatantes mosaïques. Des tentures de haute lice, entr'ouvertes sur des torsades, séparaient, seules, une enfilade de salles merveilleuses où, sous d'étincelants balustres d'or tout en lumières, apparaissait une installation de meubles orientaux, brodés d'arabesques précieuses, au milieu de floraisons tropicales, de jets d'eau de senteur en des vasques de porphyre et de belles statues ⁵.

1. René Lalou, *Histoire de la Littérature française contemporaine*, p. 97.

2. Villiers de l'Isle-Adam, *Œuvres complètes*, *Mercur de France*, t. 1, l'Ève future, p. 383.

3. Ibid., t. 2. *Contes cruels*, p. 121.

4. Ibid., t. 3. *Tribulat Bonhomet*. *Nouveaux contes cruels*, p. 237.

5. Ibid., t. 2. *Contes cruels*, p. 105.

La ressemblance entre ce conte et *Algabal* réside dans le détail, pourtant frappant, plutôt que dans l'idée générale. On retrouve une autre ressemblance de texte encore plus saisissante dans *l'Ève future*. Pour rendre visite à la mystérieuse Hadaly Edison emmène Lord Ewald dans un « Éden sous terre ». « Surprenante façon d'aller chercher l'Idéal ! », pense celui-ci pendant que le mystérieux ascenseur les emporte jusqu'au sein de la terre. Puis, une fois arrivé dans le souterrain d'Hadaly, c'est un décor d'un luxe oriental, dont la beauté dépend surtout de l'artifice, qui les accueille :

... Une odeur de roses, de kief et d'ambre flotta dans l'air.

Le jeune homme se trouvait devant un spacieux souterrain pareil à ceux que, jadis, sous les palais de Bagdad, orna la fantaisie des califes.

... Lord Ewald s'avança sur les pelleteries fauves qui couvraient le sol et considéra ce séjour inconnu.

» Un grand jour d'un bleu pâle en éclairait la circonférence démesurée. D'énormes piliers soutenaient, espacés, le circuit antérieur au dôme de basalte, formant ainsi une galerie à droite et à gauche de l'entrée de la salle. Leur décoration, où se rajeunissait le goût syrien, représentait, de la base au sommet, de grandes gerbes et des liserons d'argent élancés sur des fonds bleuâtres. Au centre de la voûte, à l'extrémité d'une longue tige d'or, tombait une puissante lampe, un astre, dont un globe azuré ennuageait les électriques rayons. Et la voûte concave, d'un noir uni, d'une hauteur monstrueuse, surplombait, avec l'épaisseur du tombeau, la clarté de cette étoile fixe : c'était l'image du Ciel tel qu'il apparaît, noir et sombre, au delà de toute atmosphère planétaire.

Le demi-orbe qui formait le fond de la salle, en face du seuil, était comblé par de fastueux versants pareils à des jardins ; là, comme sous la caresse d'une brise imaginaire, ondulaient des milliers de lianes et de roses d'Orient, de fleurs des îles, aux pétales parsemés d'une rosée de senteur, aux lumineux pistils, aux feuilles serties en de fluides étoffes. Le prestige de ce Niagara de couleurs éblouissait. Un vol d'oiseaux des Florides et des parages du sud de l'Union chatoyait sur toute cette flore artificielle, dont l'arc de cercle versicolore fluait, en cette partie de la salle, avec des étincellements et des prismes, se précipitant, depuis la mi-hauteur apparente des murs circulaires, jusqu'à la base d'une vasque d'albâtre, centre de ces floraisons, et dans laquelle un svelte jet d'eau retombait en pluie neigeuse¹.

Les ressemblances entre ce souterrain d'Hadaly et le royaume souterrain d'Algabal avec ses salles aux coupoles astrales, ses jardins artificiels, son luxe oriental sont vraiment trop saisissantes

1. Ibid., t. 1, *l'Ève future*, p. 182-184.

pour qu'on ne les remarque pas. En même temps les différences entre les deux œuvres sont aussi éclatantes. Dans *l'Ève future* Villiers introduit la science et la métaphysique modernes. Il est loin de la cour d'Algabal au laboratoire d'Edison. Et pourtant peut-être que la distance n'est pas aussi grande qu'elle ne le semble d'abord. Edison fait remarquer à lord Ewald que cela ne peut plus être, aux temps modernes, une grave hérésie contre la Nature que de construire un idéal artificiel puisqu'en somme ce que nous appelons le réel est lui-même devenu l'artificiel à un tel degré. C'est dire qu'ici encore Villiers reste foncièrement idéaliste, méprisant la réalité terrestre, adorant le Rêve. L'Andréide est plus réelle que son prototype vivant, si dénué de cœur et d'imagination, car à cette forme créée par la science vient s'ajouter une âme qui correspond aux songes les plus nobles de son amant. « Oh ! de quelle merveilleuse existence puis-je être douée, s'écrie Hadaly à lord Ewald, si tu as la simplicité de me croire ! si tu me défends contre ta Raison !

A toi de choisir entre moi... et l'ancienne Réalité, qui, tous les jours, te ment, t'abuse, te désespère, te trahit ¹. »

Cette attitude si absolue a trouvé son expression la plus parfaite non dans le décor de laboratoire de *l'Ève future* mais parmi l'orientalisme éblouissant d'*Akēdysséril* ou sur le fond d'or et de ténèbres d'*Axël*.

La reine veuve du Habad, Akēdysséril, se voit contrainte, si elle veut conserver la paix dans son royaume, à décréter la mort de son jeune beau-frère, le prince Sedjnour, légitime héritier du trône auquel, à la mort de son mari, elle n'a pas voulu renoncer. Sa fiancée Yelda doit périr pour la même raison. Mais la reine, qui veut leur épargner une mort cruelle, les laisse mourir *par excès de joie*. Longtemps séparés et persuadés chacun que l'autre l'avait oublié, ils sont subitement réunis et la joie trop sublime de ce moment les tue. Et alors Akēdysséril, voyant sur leurs figures le reflet d'une félicité surnaturelle, les envie de n'avoir pas survécu à cet instant suprême, et elle comprend la vanité de la Gloire. « Penses-tu, lui demande le fakir qui avait amené l'accomplissement de ses vœux, que, si les Dévas te conféraient le pouvoir de les éveiller, ces délivrés daigneraient accepter encore la Vie ² ? »

1. Ibid., t. I, *l'Ève future*, p. 384.

2. Ibid., t. 5, *L'Amour suprême. Akēdysséril*, p. 281.

Ainsi méditait aussi Algabal à la vue des amants qu'il avait empoisonnés pour les arracher à un destin plus cruel :

Ich will mir jener stunden lauf erzählen :
Die kinder unterm feigenbaum entschlafen
Nach unbedachtem seligem vermählen.
Mich kümmerten der kalten väter strafen.

... Begnadete ! da ich euch gütig nahte
Und kein erwachen euch ein glück ermattet
Das nur der traum so herrlich euch gestattet
Als ich es jetzt aus euren zügen rate.

Mais ce n'est pas dans le décor éblouissant de la sainte ville de Bénarès mais dans le vieux château des comtes d'Auërsperg, isolé au milieu de la Forêt Noire, que le Rêve fête son triomphe le plus sublime. Le jeune comte Axël, qui y vivait retiré du monde et consacrait sa jeunesse à des études occultes, sous la tutelle du Maître Janus, doit pourtant subir l'épreuve par l'or et par l'amour. Mais ni la vue des richesses inouïes — torrents de pierreries, catacactes d'or — cachées sous les cryptes d'Auërsperg, ni la beauté royale de Sara de Maupers ne suffisent pour détourner cette âme de son idéal. En vain Sara lui propose des voyages merveilleux. C'est l'âme, lui assure-t-il, qui prête au monde extérieur des splendeurs qu'il ne possède pas. Et il persuade à la jeune fille de mourir avec lui puisque l'instant d'amour idéal qu'ils viennent de vivre a comblé à jamais leur existence. « L'accomplissement réel, absolu, parfait, c'est le moment intérieur que nous avons éprouvé l'un de l'autre, dans la splendeur funèbre de ce caveau ¹. » Et ainsi ils boivent tous les deux le suc de cet « anneau mortel » que Sara, comme Algabal, porte au doigt. « Vivre ? s'écrie Axël, les serviteurs feront cela pour nous ². »

Après Villiers de l'Isle-Adam il faut dire aussi un mot de Joris-Karl Huysmans. Si son des Esseintes n'a point atteint l'idéalisme hautain d'Axël, il n'en fut pas moins conscient, lui aussi, du gouffre entre le réel et le rêve. Mais incapable de dire comme Axël « A quoi bon réaliser les rêves ? », il s'est ingénié à construire un paradis artificiel d'une étrangeté sans pareil. *A Rebours* est sans doute la manifestation la plus complète des tendances auxquelles

1. Ibid., t. 4, *Axël*, p. 263.

2. Ibid., p. 261.

on a donné le nom de « décadentes ». Ses exagérations même rendent ces tendances fondamentales d'autant plus faciles à saisir. « Huysmans a incarné en son héros, réplique parisienne de Roderick Usher, toutes les tendances qui fermentaient alors dans l'âme des fidèles de l'art dit décadent, leur inquiétude morbide, leur dandysme, leur satanisme, leur soif de sensations rares, leur goût pour l'exception et l'artifice, leur amour de la solitude, leur horreur de la foule, leur répulsion pour l'humanité de leur siècle ¹. » Le héros d'*A Rebours*, le duc des Esseintes, déteste la nature et adore l'artificiel :

Au reste, l'artifice paraissait à des Esseintes la marque distinctive du génie de l'homme.

Comme il le disait, la nature a fait son temps ; elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l'attentive patience des raffinées...

A n'en douter pas, cette sempiternelle radoteuse a maintenant usé la débonnaire admiration des vrais artistes, et le moment est venu où il s'agit de la remplacer, autant qu'il se pourra, par l'artifice ².

Des Esseintes se réfugie du monde parisien dans une « thébaïde raffinée », une maison à Fontaney-aux-Roses qu'il arrange selon ses goûts. Ici chaque détail de sa vie affiche la même horreur du réel, la même passion pour l'artificiel. Il ne se promène jamais dehors, la vue des passants dans la rue lui étant un véritable supplice. Il prend son premier repas à cinq heures du soir, dîne vers onze heures et se couche à cinq heures du matin. Sa salle à manger simule une cabine de navire et à travers la fenêtre en forme d'hublot on regarde dans un grand aquarium où nagent de merveilleux poissons mécaniques. Lorsque des Esseintes entre dans cette pièce et respire la senteur de goudron qu'on y a insufflée il se procure toutes les sensations d'un voyage à long cours. Il fait venir une vaste collection de fleurs bizarres qui, bien qu'elles soient réelles, paraissent artificielles, car « après les fleurs factices singeant les véritables fleurs, il voulait des fleurs naturelles imitant des fleurs fausses ³ ». Il aime passionnément les pierreries et passe longtemps à les trier de sorte que leur mélange produit une « harmonie fascinatrice et

1. V. Seylaz, *Edgar Poe et les Premiers Symbolistes français*, Lausanne, 1925, p. 171.

2. J.-K. Huysmans, *A Rebours*, Paris, Fasquelle, 1884, p. 31.

3. Ibid., p. 118.

déconcertante ». Il sait choisir aussi la couleur d'un décor et il avait organisé autrefois un repas de deuil dans une « salle à manger tendue de noir, ouverte sur le jardin de sa maison subitement transformé, montrant ses allées poudrées de charbon, son petit bassin maintenant bordé d'une margelle de basalte et rempli d'encre et ses massifs tout disposés de cyprès et de pins...¹ » Ses actes sont parfois volontairement cruels. Enfin, dans la partie la plus importante du livre — celle où il décrit et analyse ses préférences en matière d'art — il accuse un même amour pour tout ce qui est neuf, étrange et même parfois horrible. En peinture ce sont le tableau de la Salomé et l'*Apparition* de Gustave Moreau, ce sont les *Persécutions Religieuses* de Luyken, « épouvantables planches... », et les lithographies de Bresdin et de Redon qui l'attirent. Plus encore la littérature lui est « un précieux adjuvant », « ... la latine qu'il fait commencer à Pétrone ; la française dont il retient Villon, quelques orateurs sacrés et écrivains théologiques, quelques modernes enfin, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Flaubert, Goncourt, Zola, Villiers de l'Isle-Adam, Verlaine, Corbière et Mallarmé ...² » Il marque aussi une préférence pour Edgar Poe, si bien qu'à de certaines heures « toute littérature lui semblait fade après ces terribles philtres importés de l'Amérique³ ».

Baudelaire et Mallarmé en poésie, Flaubert, Villiers de l'Isle-Adam et Huysmans en prose, ce sont les noms qui s'offrent d'abord à celui qui cherche, dans la littérature française moderne, des analogies avec *Algabal*. On ne peut pas parler ici de Verlaine car si son recueil de début, les *Poèmes saturniens*, montre des traces de la « décadence » baudelairienne, il n'en va pas de même pour ceux qui succèdent. Si c'est le sonnet *Langueur* de *Jadis et Naguère* qui a aidé à créer l'épithète « décadent » comme description du nouveau mouvement, ce sonnet n'était guère caractéristique pour son auteur. Lui, éternellement amoureux de la nature et de la vie, comment aurait-il été capable de s'enfoncer dans une solitude hiératique ou même d'adopter la solution moins rigoureuse d'un paradis artificiel ? S'il est conscient, autant qu'un Baudelaire ou qu'un Mallarmé, de l'antagonisme entre le réel et l'idéal, il ne veut point renoncer ni à l'un ni à l'autre. « ... il ne peut se rendre, si

1. Ibid., p. 16.

2. Lalou, *Histoire de la Littérature française contemporaine*, p. 75.

3. Huysmans, *A Rebours*, p. 255.

forte que soit la doctrine, si pressante que soit la passion, à la nécessité de sacrifier l'une à l'autre, et de l'une à l'autre il oscille sans repos ¹ ».

Pourtant l'attitude de négation ou de révolte qu'opposaient au réel les auteurs dont on vient de parler n'est pas restée sans influence. On en trouve mainte trace dans les premiers recueils des jeunes poètes de la génération symboliste. Il n'y en a guère, parmi ceux traduits par George, qui ne l'aient pas subie, du moins pendant un certain temps. On trouve dans les *Syrtes* et les *Cantilènes* de Moréas, à côté d'échos de Verlaine, des cris de révolte comme celui-ci :

Assez de chrysolithe terne :
Que l'on me montre la caverne
Des kohinors-soleils,
Et des saphirs plus bleus que l'onde,
Et des clairs rubis de Golconde
Au sang des Dieux pareils.

Assez d'existence servile :
Que l'on m'emporte dans la Ville
Où je serai le Khan,
Infaillible comme un prophète
Et dont la justice parfaite
Prodigue le carcan ².

Il a aussi des aspirations vers le rêve pur et maudit le

Monstre de pleurs et de sang ivre
DÉSIR formidable de VIVRE... ³

Dans les *Gammes* de Merrill il y a aussi des poèmes qui se rapprochent de Baudelaire et de Mallarmé première manière, où le poète chante «... l'aspiration vers l'idéale beauté... la lutte entre la chair et l'âme... l'attrait de la mort et du néant⁴». Plus évidemment encore, c'est de Baudelaire surtout que relève la trilogie des *Soirs*, des *Débâcles* et des *Flambeaux noirs* de Verhaeren. En revanche, on ne trouve guère de traces de la « décadence » dans les premières œuvres de Griffin et de Régnier. — Mais ceci n'a été chez la plupart des jeunes qu'une attitude passagère, et ils ont, à cet égard, une importance très inférieure à Baudelaire et à Mallarmé.

1. Charles Morice, *Verlaine*, p. 12.

2. Moréas, *Premières Poésies*, *Mercur de France*, p. 35-36.

3. Ibid., p. 89.

4. M. Henry, *Stuart Merrill*, p. 49-50.

2. — LES DIFFÉRENCES ENTRE *ALGABAL* ET LA DÉCADENCE FRANÇAISE.

Jusqu'ici on a été occupé surtout à montrer les ressemblances entre George, au moment d'écrire *Algabal*, et les symbolistes français. Il faut maintenant essayer de relever leurs divergences, qui ne sont pas moins significatives. Il y a certains aspects de cette révolte contre la vie qui sont caractéristiques pour les poètes français mais qui sont absolument étrangers au poète allemand.

Le premier et le plus important c'est l'ennui. L'ennui, bien plus que le mal, est le thème constant des *Fleurs du Mal*. Parmi tous les monstres dans la ménagerie infâme de nos vices

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde !
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
Il ferait volontiers de la terre un débris
Et dans un baillement avalerait le monde ;

C'est l'Ennui !... ¹

Plus terribles à Baudelaire que les heures de révolte et de désespoir, où du moins il se sent vivre, sont celles-là, mornes et interminables, où « le spleen » s'empare de son âme. Alors

Rien n'égale en longueur les boiteuses journées... ²

Alors son esprit « autrefois amoureux de la lutte » renonce finalement à tout espoir. Alors il va jusqu'à envier ceux-là qui sont encore capables de se passionner pour quelque chose, et fût-ce pour les plaisirs les plus funestes :

... Et mon cœur s'effraya d'envier maint pauvre homme
Courant avec ferveur à l'abîme béant... ³

C'est l'ennui qui est encore le supplice le plus atroce que doit subir Mallarmé dans sa première période :

La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres ⁴.

1. *Les Fleurs du Mal*, p. 80.

2. *Ibid.*, p. 200.

3. *Ibid.*, p. 276.

4. Mallarmé, *Poésies*, Nouvelle Revue Française, p. 43.

La souffrance causée par l'ennui revient souvent comme thème dans la littérature symboliste. C'est elle qui rend insupportable pour des Esseintes la vie mondaine. « Quoi qu'il tentât, un immense ennui l'opprimait... » Note mélancolique qui perce encore, si souvent, dans l'œuvre des jeunes poètes, surtout des poètes du Nord — Rodenbach, Samain, Maeterlinck, Gérardy...

Il fait Novembre en mon âme ¹

lamente Verhaeren, car ce n'est pas jusqu'aux âmes les plus hardies qui n'aient pas été atteintes un moment par cette affection. Même Henri de Régner et François Vielé-Griffin en montrent, mais rarement, des indices.

Plus rien au cœur que le frisson involontaire
Devant un horizon monotone et glacé ²

lit-on dans *Apaisement*, et dans les *Gammes* Stuart Merrill s'écrie :

Mourir et vivre, ô Temps, remourir et revivre !
Jusqu'aux soleils éteints nous faudra-t-il souffrir ? ³

Or, cet ennui, dont les manifestations les plus saisissantes et les plus permanentes se trouvent dans la poésie de Baudelaire et de Mallarmé, est tout à fait étranger à *Algabal*. Cette abdication de la volonté, cette impuissance à jouir ou à souffrir, manquent complètement dans ce recueil. Si *Algabal* dédaigne le réel c'est qu'il se sent capable de créer lui-même un idéal vivant et actuel. Du reste, il n'a pas le même écœurement devant la réalité que les maîtres français. Il la déteste parce qu'il est persuadé qu'elle n'est pas à la hauteur du rêve, mais il n'ignore pas ses séductions et il lui faut raidir sa volonté dans un effort constant pour maintenir sa solitude hiératique.

La raison de cette différence c'est que la fuite hors du réel a chez lui une origine en partie différente de celle qu'elle a chez les symbolistes. Dès le début George avoue clairement — les vers de *Die Spange* et d'autres qu'on a cités en sont la preuve — que c'est une incapacité pour le réel plutôt qu'un véritable mépris de la

1. Verhaeren, *Les Bords de la Route*.

2. H. de Régner, *Premiers Poèmes*, p. 42.

3. Stuart Merrill, *Poèmes*, 1887-1897, p. 50.

nature qui le pousse. Et la cause de cette incapacité n'est point, comme pour les poètes français, qu'il ait vraiment trop senti et trop vécu, mais qu'il est encore trop jeune pour avoir connu la vie et qu'il ne veut point, dans son impitoyable sincérité, prendre comme sujet de ses poèmes ce qu'en réalité il ne possède pas encore. En effet, le mépris de la nature et le refus de vivre sont inévitables dans l'adolescence, lorsqu'on vient de rejeter définitivement les valeurs de l'enfance, et qu'on n'a pas encore trouvé les siennes. L'adolescence et la décadence sont de proches parents et il ne faut pas les confondre. Les œuvres de l'âge mûr de George montrent que chez lui la « décadence » dérivait avant tout de la jeunesse. Gundolf insiste sur ce fait cardinal et sur la différence fondamentale entre George et les poètes français, qui en résulte : « Auswahl freilich ist in den Paradis künstlichen der späteren Kunstfranzosen wie in dem Unterreich des Algabaldichters ; doch das eine ist die wägende, schmeckende, tastende, zärtliche Auswahl des sammle-rischen Kenners, das andere die wilde zwanghafte unnachgiebige Auswahl eines Wachstums... Die höchsten Anstrengungen dieses Formtitanentums sind Baudelaires Paradis künstlichen und Mallarmés Hérodias. Diese beiden scheiden das nicht mehr durchdrungene und beherrschbare Naturleben aus, Georges « Unterreich » das noch nicht durchdrungene ¹ ».

C'est cette différence d'origine qui est bien la divergence la plus importante entre l'inspiration du poète d'*Algabal* et celle des maîtres français. Mais il en est encore une autre à laquelle il faut accorder un mot en passant. Dans *Algabal* George admet, une ou deux fois, l'horrible comme un élément de la beauté, mais il est loin, quand même, d'adopter les procédés extrêmes d'un Baudelaire. On sait que Baudelaire n'hésita pas à introduire dans ses œuvres des images d'un réalisme souvent brutal. Il avait surtout « le sentiment physique de la mort, ou, si l'on veut, du cadavre ² ». Villiers dans ses *Contes cruels* et ses *Histoires Insolites*, Huysmans dans son *A Rebours*, n'hésitèrent pas à introduire de même, comme avant eux Flaubert et Gautier, les détails réalistes les plus horribles montrant toute la laideur répugnante de la matière. S'ils l'ont fait, ce fut sans doute non par un goût morbide mais bien plutôt dans un effort de tenir le miroir au matérialisme grossier de leur siècle,

1. Gundolf, *George*, p. 83, 85.

2. Thibaudet, *Intérieurs*, p. 46.

de « secouer l'Humanité de sa torpeur d'âme... lui communiquer enfin ce vertige salutaire dont parle Pascal...¹ ». Mais, quoi qu'il en soit, cette tendance, qui trouvait maint écho dans la poésie des jeunes, est complètement absente d'*Algabal*. George y admet le meurtre et le combat, mais jamais il n'introduit, comme Baudelaire ou Villiers, les aspects physiques les plus révoltants de la maladie et de la mort. Ici encore on sent que la laideur du réel pèse infiniment moins sur lui que sur les poètes français.

Il est un troisième aspect de la révolte contre la vie qui est parfois caractéristique pour le symbolisme français mais qui reste également étranger à *Algabal*. Il a pu paraître étrange qu'en parlant à cet égard de Baudelaire et de Mallarmé on n'ait pas parlé en même temps de Rimbaud. Lui aussi fut un des maîtres du symbolisme et son influence fut aussi fort grande. Autant qu'eux et peut-être même davantage il a méprisé la vie. On a dit de lui qu'il a voulu « reprendre *Le Voyage des Fleurs du Mal* là où Baudelaire l'avait laissé. « La vraie vie est absente, nous ne sommes pas au monde ! » s'écrie-t-il. Et il dit « adieu au monde² ». Essentiellement visionnaire, il a essayé « d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues³ ». Et pourtant on ne peut s'empêcher de sentir combien un rapprochement serait impossible entre l'inspiration qui a produit *les Illuminations* et *Une saison en enfer* et celle qui a produit *Algabal*. Non que George n'ait pas admiré Rimbaud, dont il devait plus tard traduire quelques poèmes. Il s'est senti profondément attiré par la plasticité du *Dormeur du Val* et par la qualité évocatrice et musicale de *Tête de faune*. En tant qu'il créait une poésie faite surtout de sensations, Rimbaud appartenait à l'esthétique de Baudelaire et de Mallarmé. Mais la fuite hors du réel qu'eux ont tentée par la solution de « l'art pour l'art » ou par le rêve pur, lui a tentée surtout par une vision grandiose qui est essentiellement différente des leurs. A de tels instants, « visionnaire plutôt que visuel », Rimbaud « s'éloigne résolument des voies de l'ordre et de la raison⁴ ». Ses visions sont surtout des hallucinations où un motif pris dans la vie réelle s'agrandit et se déforme outre mesure. Et par là il est très différent de George, dont tout l'effort, comme on a essayé de le montrer,

1. V. Seylaz, op. cit., p. 137.

2. J. Charpentier, *Le Symbolisme*, p. 40.

3. A. Rimbaud, *Une saison en enfer*.

4. J. Charpentier, op. cit., p. 40.

fut de conserver la proportion et l'harmonie jusque dans le rêve, et de faire du rêve, au besoin, une réalité qu'on pouvait vivre éveillé et dans un état parfaitement lucide.

3. — L'ESSENCE DE LA DÉCADENCE.

Il fallait noter ces différences entre George et les symbolistes car, sans cela, un rapprochement entre *Algabal* et la « décadence » française pourrait induire en erreur. Mais les ressemblances restent quand même, ainsi qu'on l'a vu, multiples et essentielles. Il reste maintenant une question des plus importantes, c'est de voir à quel point les aspects de la « décadence » que George partage avec les symbolistes répondent chez lui à des tendances innées. *Algabal* n'est pas un simple épisode mais une partie intégrale de l'œuvre georgienne et, ici aussi, comme partout où il s'agit chez George d'influence française, il s'agit en même temps et avant tout de l'affermissement de tendances innées.

Quelle est donc la tendance la plus profonde dans *Algabal*—celle qui ne dépend point de la simple jeunesse mais qui va rester et s'affermir dans l'homme mûr ? N'est-ce pas, évidemment, la recherche d'un idéal qui est plus parfait que la simple réalité matérielle — pour tout dire, n'est-ce pas la recherche de Dieu ? Comme dans tous les recueils antérieurs George ici est toujours pèlerin. Il ne dit que la simple vérité lorsqu'il déclare dans *Der Stern des Bundes*

Tag und nacht hab ich nur dies getan
Seit ich eignen lebens mich entsinne :
Dich gesucht auf weg und steg¹.

Et c'est là la raison principale pour laquelle il se sent attiré vers Baudelaire, vers Mallarmé, vers Villiers de l'Isle-Adam. Ce n'est pas la perversité, c'est bien plutôt la spiritualité qui est à l'origine de l'attitude de Baudelaire envers le réel. Il a soif de l'absolu et de l'infini et il ne peut s'empêcher de sentir à quel point la réalité matérielle est périssable et imparfaite. Pour lui comme pour Edgar Poe, dont il partage à tel point les sentiments, « la soif insatiable de tout ce qui est au-delà et que voile la vie, est la preuve la plus

1. *Der Stern des Bundes*, Bondi, Berlin, 1914, p. 13.

vivante de notre immortalité...¹ ». C'est encore le goût de l'infini qui est à l'origine de l'ennui mallarméen :

Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées
D'ou l'on tourne l'épaule à la vie, et, béni,
Dans leur verre, lavé d'éternelles rosées,
Que dore le matin chaste de l'Infini

Je me mire et me vois ange !...²

C'est la soif de l'absolu qui inspire les pages merveilleuses de Villiers de l'Isle-Adam. « La qualité de notre espoir, dit Axël, ne nous permet plus la terre³. » Même dans les pages d'*A Rebours* son auteur reconnaîtra, une vingtaine d'années plus tard, le germe vivace de tendances religieuses⁴. Et la lassitude et la révolte qui retentissent dans tant d'œuvres de jeunes poètes pendant les premières années du symbolisme, ne sont-elles pas, elles aussi, en dernière analyse, le résultat de l'aspiration vers l'absolu, devenue vivante de nouveau dans un âge matérialiste ?

Il est bon de se rappeler l'origine si noble de cette prétendue « décadence » et de se rendre compte que les aberrations d'un des Esseintes, aussi bien que l'idéalisme d'un Villiers, ont à leur base la soif de l'au-delà. Pourtant cette aspiration n'aurait pas suffi à elle seule à créer le *Rêve parisien* de Baudelaire ni l'*Hérodiade* de Mallarmé ni la thérbaïde de des Esseintes ni la dernière scène d'*Axël*. Le goût de l'infini est à l'origine de toute poésie qui mérite ce nom, mais ce goût n'a point toujours produit les mêmes résultats. Nombre de poètes, tout en étant persuadés que la beauté terrestre n'est qu'un pâle reflet de l'univers spirituel, ont aimé les phénomènes matériels à cause de ce qu'ils reflétaient. En projetant leur âme dans les choses ils ont cru trouver une voie de communier, ici-bas, avec l'infini.

Cette solution n'a pas toujours satisfait à Baudelaire, à Mallarmé, à Villiers, à Huysmans ni aux jeunes symbolistes. Alors ils se sont parfois proposé comme idéal suprême une existence d'où la matière est entièrement bannie, c'est-à-dire une existence dans le

1. Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. 6. (*Nouvelles histoires extraordinaires*) Préface, p. 20.

2. Mallarmé, *Les Fenêtres, Poésies*, p. 27.

3. V. de l'Isle-Adam, *Œuvres complètes*, t. 4, *Axël*, p. 261.

4. Voir la préface écrite par Huysmans pour *A Rebours*, vingt ans après le roman.

rêve. C'est Villiers qui poursuit avec le plus de logique et d'acharnement ce songe d'un idéalisme hautain et désintéressé. Notion sublime mais en somme irréalisable sur cette terre, car si on méprise, à l'exemple du maître Janus, « toute cette vieille Extériorité », si on brise en soi tous les liens de la sensation, alors que reste-t-il de plus à faire dans cette « prison de rapports » ? C'est la mort qui vient clore le drame d'*Axël* et l'histoire *Akëdysséril*, et c'est là une nécessité, non une simple intervention de l'auteur. Dans son œuvre sur Mallarmé, Albert Thibaudet remarque que l'idéalisme est « une vérité de philosophe, non une vérité d'artiste ¹ », et on rapporte que Mallarmé lui-même, le Mallarmé de la seconde manière, avoua à Louis Le Cardonnel « Mon art est une impasse... » On ne peut pas donner entièrement tort à Axël lorsque, dans un moment de défaillance, il s'écrie : «... je commence à redouter un monde visionnaire — où toutes mes pensées peuvent rouler dans une vaine démente ² ». On a vu qu'Algabal qui avait connu dans sa première jeunesse des moments de rêve extatique —

... Dort beriet ich mit den göttern über ihren höchsten plan
Ihre kinder stiegen nieder mir zu lust und untertan ³. —

délaisse à la longue son temple, et le regrette plus tard dans *Andenken* comme une défaillance. Sans doute s'il était resté fidèle à cet idéal exigeant il aurait préféré, comme les amants de Villiers, abandonner la vie terrestre plutôt que de survivre au Rêve.

Mais il ne l'a pas fait, et on voit que la défaite du rêve pur équivalait à la victoire de la vie. Cela explique un peu pourquoi certains critiques n'ont pas hésité de qualifier de « décadent » l'œuvre — pourtant sublime — de Villiers. A plus forte raison ont-ils appliqué cette épithète à la deuxième solution adoptée par les poètes ennemis du réel, et aussi par Algabal dans *Im Unterreich* et *Tagen* — c'est-à-dire la déformation de la nature, avec les conséquences que nous avons vues — culte de l'artificiel, du macabre, de l'exotisme etc. Or ici se pose une question importante pour *Algabal*. George qui adopte à tel point cette même attitude fait-il preuve, en le faisant, de déchéance, de décadence, ou est-ce qu'il a admiré ici aussi chez les poètes français une révélation de tendances innées parallèles aux

1. Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, p. 68.

2. V. de l'Isle-Adam, op. cit., p. 193.

3. H. P. A., p. 114.

siennes, et de tendances assez nobles pour être des éléments permanents d'une grande poésie ?

La réponse à ces questions ne peut pas rester douteuse. Si troublants que soient à certains égards ces caractères « décadents », si compréhensible que soit l'ahurissement de tant de critiques de l'époque, ce serait, à l'heure qu'il est, accuser un manque de discernement fort grand que de nier à la « décadence » une certaine justification et une certaine beauté. George a dû admirer dans ces œuvres si particulières des qualités d'une valeur non douteuse et qui répondaient à des besoins fondamentaux de son propre tempérament.

La plus facile à discerner entre ces qualités c'est la nouveauté. Une des aspirations cardinales de Baudelaire était de faire du neuf. Et ce n'était pas là un banal désir d'égoïste mais un désir auquel il était contraint en premier lieu par le siècle où il se trouvait. Lorsque Baudelaire dit nouveau il veut dire surtout moderne. Il vit à une époque où la vie a profondément changé sans que la littérature se soit adaptée à ce changement, et lui qui a apporté dans toutes les questions d'art une sincérité si passionnée ne peut plus admettre l'esthétique vieillie de « l'école païenne » ni celle des romantiques. Il lui faut une esthétique moderne, donc nouvelle. Déjà dans ses *Salons* il la réclamait. « Au vent qui soufflera demain nul ne tend l'oreille ; et pourtant *l'héroïsme de la vie moderne* nous entoure et nous presse... Puissent les vrais chercheurs nous donner l'année prochaine cette joie singulière de célébrer l'avènement du neuf ¹ ! » Il s'empporte contre les esprits bornés qui condamnent comme « décadente » toute œuvre qui n'appartient pas à l'ancienne tradition : « *Littérature de décadence* ! — Paroles vides que nous entendons souvent tomber, avec la sonorité d'un baïllement emphatique, de la bouche de ces sphinx sans énigme qui veillent devant les portes saintes de l'Esthétique classique. A chaque fois que l'irréfutable oracle retentit, on peut affirmer qu'il s'agit d'un ouvrage plus amusant que l'Iliade ² ». D'ailleurs, pour Baudelaire, comme pour Edgar Poe qu'il a tant admiré, un peu de bizarrerie est une des conditions de l'art. Il croit comme Poe à la vérité du paradoxe du lord Verulam : « Il n'y a pas de beauté exquise sans quelque étrangeté dans les proportions ». Il loue le poète américain d'avoir raconté avec magie « les *exceptions* de la vie humaine et de la nature ³ ». Il

1. Baudelaire, *Curiosités esthétiques* (*Œuvres complètes*, t. 2) p. 75-76.

2. Baudelaire, Préface aux *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, (ibid., t. 6), p. 1.

3. Baudelaire, Préface aux *Histoires Extraordinaires* (ibid., t. 5), p. 29.

parle de « cet élément inattendu, *l'étrangeté*, qui est comme le condiment indispensable de toute beauté ¹ ». Pour lui «... Le beau est toujours bizarre. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau. C'est son immatriculation, sa caractéristique... ² »

En effet, combien de fois les ouvrages qu'on stigmatise de « décadent » ne sont-ils pas en premier lieu des ouvrages qui contiennent quelque chose de neuf, d'inattendu ? Remy de Gourmont l'affirmera plus tard à propos de la poésie de Stéphane Mallarmé : «... par une singularité qui est un trait de mœurs latines, le peuple académique qualifiait ainsi, d'après l'horreur normale, quoique malsaine, qu'il ressent devant les tentatives nouvelles, la fièvre d'originalité qui tourmenta une génération... Une manière nouvelle de dire les éternelles vérités humaines est d'abord pour les hommes, et surtout pour les hommes trop instruits, un scandale. Ils ressentent une sorte d'effroi ; pour reprendre leur assurance ils ont recours à la négation, aux injures ou à la dérision ³ ». Les « décadents » eux-mêmes revendiquent, dès 1886, dans leur journal du même nom, l'originalité. « A des besoins nouveaux correspondent des idées nouvelles, subtiles et nuancées à l'infini ⁴ ».

Or ce caractère de nouveauté qu'on doit reconnaître à l'art décadent n'a pas pu manquer d'attirer puissamment Stefan George. Lui aussi vivait à une époque où l'esthétique romantique était devenue surannée, et on sait à quel lamentable échec avait abouti la tentative naturaliste. Conscient donc du besoin d'être moderne et ayant, comme tout véritable artiste, une aspiration innée vers l'originalité, George devait éprouver de façon particulièrement vive la séduction de cette *nouveauté* qui est un des caractères essentiels de la « décadence » française.

Mais il devait y être attiré aussi par quelque chose de plus profond que le simple besoin de faire du nouveau. Au centre de la

[1] 1. Baudelaire, Préface aux *Nouvelles Hist. Ext.* (ibid., t. 6), p. 22.

2. Baudelaire, *Curiosités esthétiques* (ibid., t. 2) p. 216.

3. R. de Gourmont. *Stéphane Mallarmé et l'idée de Décadence*, dans *La Culture des Idées*, Paris, 1900, 3^e éd., p. 113, 122.

4. *Le Décadent*, le 10 avril 1886.

« décadence » française il faut placer le sentiment inébranlable de la dignité de l'artiste, et ces œuvres sont surtout l'affirmation la plus hyperbolique qu'on ait jamais avancée de l'autonomie absolue de l'art.

L'œuvre de Baudelaire est toute pénétrée de ce sentiment. Pour lui comme pour tous les symbolistes, comme on a déjà eu tant de fois l'occasion de l'observer, l'art est en essence quelque chose de spirituel et le poète est celui qui, entre tous les hommes, a été doué au plus haut degré de cette grâce divine. Ce qui l'attire dans l'artificiel, dans le macabre, dans l'exotique, dans tout ce qui est anormal, c'est l'affirmation de la toute-puissance de l'âme du poète obligeant la nature et la vie à se plier à ses exigences. Tel est le sens profond de cette théorie de l'artificiel qu'on a relevée dans ses écrits en prose. C'est la suprématie de l'âme du poète qu'il veut affirmer, de la façon la plus absolue qui soit. Ici encore, il est contraint à cette manifestation hyperbolique en partie par l'aveuglement de son siècle, égaré dans le matérialisme. « Dans ces derniers temps nous avons entendu dire de mille manières différentes : « Copiez la nature, ne copiez que la nature... » Et cette doctrine, ennemie de l'art, prétendait être appliquée... à tous les arts, même au roman, même à la poésie ¹ ». Et ce n'est pas seulement contre la nature que Baudelaire oppose le pouvoir de l'artiste, c'est encore contre les valeurs morales de l'homme ordinaire. Quelle affirmation plus hyperbolique de la supériorité de l'artiste sur la foule que précisément le culte du satanisme littéraire ! L'explication des brutalités de Baudelaire, de son individualisme à outrance est à chercher non dans une misanthropie puérile mais dans la conscience profonde, chez le poète, de sa propre dignité — sentiment qui le pousse à mettre le plus de distance possible entre lui-même et la foule vulgaire. « Ce monde, lit-on dans les Œuvres Posthumes, a acquis une épaisseur de vulgarité qui donne au mépris de l'homme spirituel la violence d'une passion ² ». « Saluons donc, s'écrit-il autre part, .. avec tout le respect et l'enthousiasme qu'elle mérite, cette aristocratie (de l'esprit) qui fait solitude autour d'elle ³ ». Pour une âme telle que la sienne la démocratie est impossible, et on pourrait lui appliquer, mot pour mot, l'éloge que lui-même confère à Gautier : «... il possède, plus qu'aucun

1. Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, p. 263.

2. Baudelaire, *Œuvres Posthumes*, Paris, *Mercure de France*, 1908, p. 12.

3. Baudelaire, *L'Art Romantique*, p. 156.

autre, le sentiment de l'universelle hiérarchie écrite du haut en bas de la nature, à tous les degrés de l'infini ¹ ». « Il n'y a de grand parmi les hommes, écrit-il dans ses *Journaux Intimes*, que le poète, le prêtre et le soldat... le reste est pour le fouet ² ». Et c'est le poète qui est le plus grand, c'est lui qui est suprême dans cette aristocratie, la seule vraie, qui est basée sur « les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles, et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer ³ ».

Sentiment de l'ineffable dignité du poète qui vibre encore à travers toutes les créations de cette prétendue décadence ! On le retrouve chez Mallarmé, chez Villiers, chez Huysmans et chez tant des jeunes ! Dans leurs œuvres, comme dans celles de Baudelaire, la part de brutalité ou de retraite austère est avant tout une affirmation de l'aristocratie foncière de l'esprit poétique. C'est là l'explication des poèmes révoltés ou hautains du Mallarmé de la première manière, de pages douloureuses comme *Le Phénomène Futur*. Chez Villiers, persuadé également que « la seule gloire vraiment noble de nos temps » est « celle d'un grand écrivain ⁴ », c'est encore l'indignation du poète outragé par le matérialisme grossier de son siècle qui inspire les brutalités ou les ironies de *l'Ève future*, de *Tribulat Bonhomet*, des *Contes cruels*, ou la scène inoubliable où Axël rejette définitivement toute responsabilité vers l'État. C'est encore la dignité de l'intellectuel, sinon du poète, qui donne un accent malgré tout puissant aux invectives de des Esseintes contre son siècle. N'a-t-il pas fait précéder son roman par cette phrase de Ruysbroeck l'Admirable : « Il faut que je me réjouisse au-dessus du temps... quoique le monde ait horreur de ma joie, et que sa grossièreté ne sache pas ce que je veux dire ». Et il n'est pas, dans les pages du *Décadent*, de motif qui revienne plus souvent que celui de la noblesse de l'aristocratie de l'esprit et de l'abîme infranchissable qui s'étend entre elle et le reste du monde. L'art, y lit-on, « doit être le partage d'une élite d'esprits éclairés, une sorte de sacerdoce inaccessible au vulgaire sous peine de n'être plus l'art... En dépit des tendances égalitaires de notre époque il deviendra de plus en plus impénétrable à l'esprit des foules. L'égalité intellectuelle n'existe pas... ⁵ »

1. Ibid., p. 188.

2. Baudelaire, *Œuvres Posthumes*, p. 115.

3. Baudelaire, *L'Art Romantique*, p. 94.

4. Voir Mallarmé, *Divagations*, p. 68.

5. *Le Décadent*, le 24 avril, 1886.

Ce n'est pas sans justification que Paul Bourget a associé, dans un essai très connu, l'idée de décadence à celle d'aristocratie intellectuelle :

Pour juger d'une décadence, le critique peut se mettre à deux points de vue, distincts jusqu'à en être contradictoires. Devant une société qui se décompose, l'empire romain, par exemple, il peut, du premier de ces points de vue, considérer l'effort total et en constater l'insuffisance... Autre sera le point de vue du critique qui considérera ce mécanisme d'une façon désintéressée et non plus dans le jeu de son action d'ensemble. Si les citoyens d'une décadence sont inférieurs comme ouvriers de la grandeur d'un pays, ne sont-ils pas très supérieurs comme artistes de l'intérieur de leur âme... ? ¹

Et ici on touche au lien essentiel qui réunit *Algabal* aux œuvres françaises. Car *Algabal* aussi est le symbole d'une royauté spirituelle — celle du poète. Ses austérités et ses brutalités, comme celles des « décadents » français, ont à leur origine non une impulsion purement personnelle — peur de vivre ou colère d'un tyran — mais bien plutôt le sentiment profond d'une royauté innée qui exige de son possesseur ces gestes. *Algabal* c'est, comme l'œuvre d'un Baudelaire ou d'un Mallarmé, un défi superbe jeté par l'aristocratie spirituelle à la démocratie d'un siècle matérialiste. «... nicht aus den Reizbegierden ging seine Dichtung (*Algabal*) hervor, sondern aus dem tiefen Bedürfnis der Seele, ihr menschliches Traumbild in solcher Schönheit, Höhe und Unantastbarkeit hinzustellen, dass zwischen ihm und dem Menschenbild der Zeit, dass zwischen dem einen und der Menge ein Gleichgewicht der Kräfte geschaffen würde: « Ich bin als einer so wie sie als viele ». Die Aufreissung der tiefsten Kluft zwischen dieser Seele und der europäischen Menschheit, ihre grösste Vereinsamung und ihre grösste Entfernung von dieser bot allein die Gewähr eines Sieges über sie in der Zeit der Gleichheit und Einebnung aller Stufen unter Menschen und Völkern ² ».

Pour ces deux raisons capitales l'épithète « décadent » est loin d'être méritée, qu'on l'applique à *Algabal* ou aux œuvres françaises. Il y a encore une raison pour laquelle ce blâme est immérité — c'est que ces œuvres se distinguent toutes par une technique magistrale. Lorsque Baudelaire entend la phrase « littérature de décadence », il

1. P. Bourget, *Essais de Psychologie contemporaine*, 4^e éd., Paris, Lemerre, 1885, p. 25-27.

2. Wolters, *Stefan George und die Bl. f.d K.*, p. 39.

sait immédiatement qu'il est question « d'un poème ou d'un roman dont toutes les parties sont habilement disposées pour la surprise, dont le style est magnifiquement orné, où toutes les ressources du langage et de la prosodie sont utilisées par une main impeccable... ¹ » Ses propres œuvres ne démentent pas cette fière affirmation. Jamais cette pureté de forme qu'on a déjà eu l'occasion de signaler ne fait défaut chez lui, pas même là où l'inspiration est la plus étrange. C'est que par la suprématie de l'artiste sur la nature et sur la vie Baudelaire entend aussi sa suprématie sur la passion, sur le trouble du cœur. « La passion, dit-il, est chose naturelle, trop naturelle même pour ne pas introduire un ton blessant, discordant dans le domaine de la beauté pure ; trop familière et trop violente pour ne pas scandaliser les purs Désirs, les gracieuses Mélancolies et les nobles Désespoirs qui habitent les régions surnaturelles de la poésie ² ». Autre part il condamne en termes non équivoques « *la poésie du cœur* ³ ». Et par là il faut entendre qu'il exclut de la poésie non l'émotion mais l'émotion non contrôlée, non sublimée par la volonté de l'artiste. Car par le mot sacré de l'art Baudelaire entend non seulement la suprématie de l'imagination mais encore celle de la volonté. La volonté aussi est une faculté divine qui travaille à purifier l'inspiration en la soumettant aux lois éternelles de l'ordre et de l'harmonie. C'est pourquoi Baudelaire considère le souci du « métier » comme indispensable au poète. « ... il est évident, dit-il, que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection des règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel ⁴ ». Il a traduit la *Genèse d'un Poème* de Poe, où celui-ci a exposé sa méthode raisonnée de composition. Les « amateurs du délire » n'ont pas manqué, comme il le prévoyait, d'être révoltés par ces « cyniques maximes ». N'aurait-on pas dû voir, au contraire, une réfutation frappante de l'accusation de décadence dans ce spectacle d'un poète — inspiré, si jamais poète le fût — travaillant à perfectionner son inspiration en la soumettant à une discipline non arbitraire mais nécessaire ? Tout autrement qu'un véritable décadent, Baudelaire est un merveilleux architecte de poèmes, et jamais chez lui on n'observe ce manque de proportion qui est le signe le plus sûr d'une intelligence déséquilibrée.

1. Baudelaire, Préface aux *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, p. 1.

2. Ibid., p. 20-21.

3. Voir *L'Art Romantique*, p. 169.

4. Baudelaire, *Curiosités Esthétiques*, p. 274.

Ce souci de composition dépasse chez Baudelaire l'étendue du poème isolé et s'étend jusqu'au recueil des *Fleurs du Mal* dans son ensemble. C'est là une des particularités et une des grandeurs du livre. Elle avait été notée dès 1857 par Barbey d'Aurevilly : «... dans le livre de M. Baudelaire, chaque poésie a, de plus que la réussite des détails ou la fortune de la pensée, *une valeur très-importante d'ensemble et de situation* qu'il ne faut pas lui faire perdre en la détachant. Les artistes qui voient les lignes sous le luxe et l'efflorescence de la couleur percevront très-bien qu'il y a ici une *architecture secrète*, un plan calculé par le poète, méditatif et volontaire. Les *Fleurs du Mal*... sont moins des poésies qu'une œuvre poétique *de la plus forte unité*...¹ »

Si on a insisté sur ce point c'est que dans *Algabal* on retrouve ce spectacle remarquable d'un livre de vers qui est non une collection de « morceaux lyriques dispersés par l'inspiration et ramassés dans un recueil sans d'autre raison que de les réunir² » mais une œuvre d'une forte unité. Dans *Hymnen* et *Pilgerfahrten* il y avait déjà une volonté évidente de cohésion. Un thème central — le conflit entre le réel et l'idéal — réunissait les poèmes différents. Cependant George y était encore bien loin d'atteindre l'architecture magistrale d'*Algabal*. Dans ces deux premiers recueils il ne dominait pas encore à tel degré son inspiration. Dans *Hymnen* c'était surtout l'époque de composition d'un poème — époque qui correspondait à telle saison de l'année — qui déterminait sa place dans le recueil. Dans *Pilgerfahrten* il y avait déjà un effort conscient vers la domination de l'inspiration, mais le poète n'y atteignit toujours pas. Dans *Algabal*, pour la première fois, il domine pleinement son inspiration. « Schon das Gesetz des Aufbaues zeigt die neue Herrschaft der Gestaltungen : *Algabal* ist nicht mehr nach der Entstehungsfolge im Lauf des Jahres geordnet, an die Stelle der Wachstumsfolge ist die geistig geschichtete Ordnung getreten. Das Gesetz einer festen plastisch ruhenden Fügung der Bilder, das die ersten neuen Gedichte einzeln beherrschte, hat nun den ganzen Gedichtkreis ergriffen, er ist als dreiteilige Fuge aufgebaut : « Unterreich », « Tage » und « Andenken », deren ineinandergreifende Themen erst das ganze Bild erzeugen³ ». *Algabal*, dit Gundolf, est « das erste rein durchkom-

1. J. Barbey d'Aurevilly, article écrit en 1857 et inséré en appendice à l'édition posthume des *Fleurs du Mal*, Calmann-Lévy, p. 375.

2. Ibid.

3. Wolters, op. cit., p. 37.

ponierte Werk Georges..., dreiegliedert, in drei Zonen von derselben Gestalt durchstrahlt ¹ ». N'est-il pas significatif que c'est précisément dans cette œuvre de prétendue décadence que la perfection de la forme atteint son apogée ?

Si on a parlé surtout de Baudelaire c'est parce que parmi toutes les œuvres de la « décadence » française c'est la sienne qui offre le plus d'affinités avec *Algabal*, et c'est lui surtout qui a étendu le souci de la forme à l'ensemble d'un recueil lyrique. Mais on sait que la perfection formelle est une caractéristique générale de toutes les œuvres françaises qui appartiennent à « la décadence ». Déjà en examinant la technique des *Hymnen* on a eu l'occasion de constater quel abîme séparait Mallarmé de « l'aède inspiré », à quelle discipline formidable il subissait son inspiration. On a vu aussi combien parfaite fut la forme qui résultait de tant de travaux. De même chez Villiers et chez Huysmans la perfection du style ne peut échapper au lecteur même si la qualité de l'inspiration lui demeure antipathique. Et les jeunes poètes décadents ne parlent pas sans justification lorsqu'ils revendiquent comme un des points principaux de leur esthétique « honnêteté et irréprochabilité dans l'expression ² ».

4. — LES LIMITES DE LA DÉCADENCE CHEZ LES POÈTES FRANÇAIS.

Et pourtant est-ce qu'ils ont entièrement tort, ceux-là qui prétendent, de leur côté, que les tendances qu'on vient de signaler ont quelque chose de malsain et que la littérature la plus sublime sera celle qui saura s'en affranchir ? Même en constatant qu'à la base de la décadence se trouve la tendance la plus noble qui soit, le goût de l'infini, même en y admirant comme de droit ces caractères d'originalité, d'aristocratie et de perfection formelle, peut-on s'empêcher de sentir un frisson involontaire en pénétrant dans ces salles glaciales ou dans ces serres étouffantes ? Mais ici, comme toujours, ne vaut-il mieux recourir aux textes eux-mêmes et voir si les auteurs en question n'ont pas eux-mêmes prononcé, de façon formelle ou tacite, un jugement sur la décadence ?

Ceux qui ont lu de ce point de vue l'œuvre de Baudelaire n'ont pas manqué de constater que pour l'auteur des *Fleurs du Mal*

1. Gundolf, *George*, p. 79.

2. *Le Décadent*, le 11 septembre, 1886.

l'évasion dans des paradis artificiels ne s'est jamais posée autrement que comme une solution fausse au conflit entre le réel et l'idéal. Est-ce la félicité d'une âme satisfaite qui respire dans ces poèmes des *Fleurs du Mal* où le satanisme littéraire se fait libre cours ? Au lendemain de leur publication Sainte-Beuve écrivit au poète «... vous vous êtes rongé à promener vos ennuis, vos cauchemars, vos tortures morales... Cette tristesse particulière qui ressort de vos pages... est aussi ce qui vous sera compté¹ ». Personne ne s'est mieux rendu compte que Baudelaire que la seule solution possible de son problème c'est ni la fuite hors de la réalité ni la déformation de la réalité mais sa transformation, celle que sait opérer l'âme soumise et courageuse qui salue dans le fini le mystère de l'infini. C'est Gautier qui a relevé le noble passage où Baudelaire définit lui-même le véritable idéal et condamne les paradis artificiels :

Mais l'homme n'est pas si abandonné, si privé de moyens honnêtes pour gagner le ciel, qu'il soit obligé d'invoquer la pharmacie et la sorcellerie ; il n'a pas besoin de vendre son âme pour payer les caresses enivrantes et l'amitié des houris. Qu'est-ce qu'un paradis qu'on achète au prix de son salut éternel ? Je me figure un homme (dirai-je un brahmane, un poète, ou un philosophe chrétien ?) placé sur l'Olympe ardu de la spiritualité... Au-dessous de lui, au pied de la montagne, dans les ronces et dans la boue, la troupe des humains, la bande des ilotes, simule les grimaces de la jouissance et pousse des hurlements que lui arrache la morsure du poison ; et le poète attristé se dit : « Ces infortunés qui n'ont ni jeûné, ni prié, et qui ont refusé la rédemption par le travail, demandent à la noire magie les moyens de s'élever, d'un seul coup, à l'existence surnaturelle. La magie les dupe et elle allume pour eux un faux bonheur et une fausse lumière ; tandis que nous, poètes et philosophes, nous avons régénéré notre âme par le travail successif et la contemplation ; par l'exercice assidu de la volonté et la noblesse permanente de l'intention, nous avons créé à notre usage un jardin de vraie beauté. Confiant dans la parole qui dit que la foi transporte les montagnes, nous avons accompli le seul miracle dont Dieu nous ait octroyé la licence² !

Et en adoptant cette solution — la seule vraie — le poète n'a pas besoin pour cela de renoncer à aucun des caractères vraiment nobles qu'on a relevés dans la décadence. Il en conservera les qua-

1. Sainte-Beuve, lettre à Baudelaire dans l'appendice aux *Fleurs du Mal*, éd. Calmann-Lévy, p. 396.

2. Baudelaire, *Les Paradis artificiels* (*Œuvres complètes*, t. 4), p. 223-224.

lités tout en écartant les défauts. Est-ce l'originalité ? Mais il sera original, inévitablement, en étant fidèle à sa propre vision, car « l'artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon qu'il voit et qu'il sent. Il doit être réellement fidèle à sa propre nature. Il doit éviter comme la mort d'emprunter les yeux et les sentiments d'un autre homme...¹ » Est-ce l'aristocratie ? Mais jamais cette aristocratie d'âme ne s'accusera plus puissamment que chez l'artiste qui, au lieu de fuir la nature, réussit — à l'encontre des autres hommes — à la transposer, à jeter « une lumière magique et surnaturelle sur l'obscurité naturelle des choses² ». Est-ce le souci du métier ? Mais aucune poésie vraiment noble ne saurait se passer de la forme, et celle qui est la plus inspirée est précisément celle qui en aura le plus grand besoin. « Plus on possède d'imagination, mieux il faut posséder le métier pour accompagner celle-ci dans toutes ses aventures et surmonter les difficultés qu'elle recherche avidement... Celui qui ne possède que l'habileté est une bête et l'imagination qui veut s'en passer est une folle³ ».

Mais ces principes d'esthétique qu'on vient de transcrire, on sait assez à quelle inspiration ils appartiennent. Ne sont-ils pas le fondement de l'art symboliste ? Et n'est-ce pas dans l'œuvre de Baudelaire lui-même qu'on les a relevés ? C'est que Baudelaire n'est « décadent » que par moments mais il est toujours symboliste, et c'est surtout par son symbolisme qu'il triomphe de la décadence. Le poète des « Correspondances », celui dont on a déjà constaté les merveilleuses qualités de musicien et de peintre, ne s'est jamais détourné de la nature dans son art même lorsqu'il l'a fait dans ses thèmes. C'est encore à travers la nature et au moyen de « correspondances », qu'il suggère la beauté antinaturelle de ses paradis artificiels. Il est symboliste non seulement dans ces poèmes-là où il chante le réveil de l'idéal, l'aube blanche et vermeille, mais même dans ceux où il chante la Vénus noire et où il évoque les souffrances atroces de l'âme en proie au spleen. Qu'il y a parfois désaccord entre la beauté de l'œuvre et celle de l'inspiration, on ne saurait le nier, mais il faut se garder de négliger la première en regrettant la seconde.

Si Baudelaire a été loin de trouver dans la décadence une véritable satisfaction, Mallarmé n'y a pas vu, non plus que lui, le vrai

1. Baudelaire, *Curiosités Esthétiques* (*Œuvres complètes*, t. 2), p. 264.

2. Ibid., p. 302.

3. Ibid., p. 252.

idéal. *Hérodias* marque une étape simplement dans la création mallarméenne, non son point culminant. A partir de *L'Après-midi d'un Faune* on assiste à l'évolution de Mallarmé vers l'idéalisme le plus sublime. Les poésies de sa deuxième période n'entrent pas dans le domaine de la décadence — ainsi ne doit-on pas discuter ici la part de danger dans un idéalisme aussi absolu. Mais ce qu'on peut affirmer sans hésiter c'est que Mallarmé n'a jamais cessé, dans son œuvre, d'être symboliste — donc en rapports immédiats avec la nature — non seulement dans ses poésies « décadentes » mais jusque dans la suggestion éthérée de ses derniers sonnets.

Pareille affirmation se laisserait faire pour les jeunes poètes qui ont sacrifié un instant à la décadence. Ce n'était, chez eux aussi, qu'une étape. Qui oserait affirmer que tout Verhaeren est dans le *Soirs*, les *Débâcles* et les *Flambeaux noirs*, que quelques poèmes « décadents » des *Syrtes* ou des *Gammes* sont ce qu'il y a de plus caractéristique pour Moréas ou pour Merrill ? Ce serait aussi ridicule, évidemment, que de juger Verlaine par les *Poèmes saturniens*. Et toujours, lors même que leur inspiration est la plus morbide, c'est au symbolisme qu'ils doivent en premier lieu la beauté de leurs vers. — Pour les prosateurs, dont les affinités avec George sont nécessairement moins complètes, la question ne se pose plus tout à fait de la même façon. Cependant *A Rebours* n'a été pour Huysmans que le point de départ de son évolution vers le catholicisme. Est-ce dans les contes macabres ou dans des nouvelles poétiques comme *la Maison du Bonheur* qu'on admire le plus le génie de Villiers de l'Isle-Adam ? D'ailleurs lui, catholique aussi, a parfois douté des conséquences les plus extrêmes même de son idéalisme, car on sait « qu'à diverses reprises Villiers notifia sa ferme résolution de modifier toute la fin d'*Axël*¹ ».

Il convenait de limiter ainsi l'empire de la décadence chez les auteurs français, car rien ne serait plus injuste à eux ou à George que d'affirmer qu'ils ont représenté pour lui en premier lieu le triomphe durable d'un idéal antinaturel. Le don le plus important que la poésie française a fait à George ce fut la révélation de l'art symboliste dont on a déjà parlé. Et il fallait montrer qu'accepter momentanément la décadence, comme il l'a fait dans *Algabal*, n'impliquait point, chez lui, une renonciation des valeurs symbolistes. Il serait

1. Voir l'appendice à *Axël* dans l'édition du *Mercure de France* (*Œuvres complètes*, t. 4).

manifestement injuste de le prétendre, et il serait injuste aussi de prétendre qu'un poète qui apportait un tel discernement que George à l'étude des *Fleurs du Mal* ait jamais cru que tout Baudelaire tenait dans la décadence. D'ailleurs le choix de poèmes qu'il a fait lorsqu'il s'agissait de le traduire, et la préface qu'il écrira plus tard pour *Die Blumen des Bösen* en témoignent suffisamment. Croyons plutôt que s'il a été contraint un moment à accepter dans Baudelaire surtout le poète du *Rêve parisien*, il a réservé ses plus profonds hommages, alors comme plus tard, à celui de la *Bénédiction*.

5. — CONCLUSION.

Jusqu'ici on n'a parlé que d'analogies entre *Algabal* et des poètes français. La couleur spéciale de ce recueil vient pourtant en partie, évidemment, de sa source historique. La pluie de roses qui étouffe les convives, les disputes avec la reine-mère, le mariage avec la Vestale — tous ces épisodes appartiennent à la légende (car ce n'est guère de l'histoire) de l'empereur romain, Héliogabale. On peut y ajouter encore les goûts orientaux qui correspondent à sa naissance syrienne. Ici, comme toujours, c'est non une simple curiosité mais la reconnaissance de tendances semblables aux siennes qui a attiré George. « Er ist hier sowenig Historiker, Romantiker und Problematiker wie irgendwo ¹. » Ce qui l'attire dans Héliogabale, c'est d'abord sa situation historique, car cet empereur de décadence vivait comme lui à une ère où il ne pouvait y avoir aucune sympathie entre les intellectuels et la foule. C'est encore sa jeunesse et c'est aussi — si bizarre que le mot puisse paraître lorsqu'on l'applique à Héliogabale — sa piété, car cet adolescent fut le prêtre passionné d'une religion monothéiste. Enfin et surtout Héliogabale, par le fait d'être empereur romain, lui paraissait apte à devenir le symbole de la toute-puissance du poète car « Für den europäisch klassischen Gesichtskreis ist immer noch das römische Kaisertum die höchste Form der menschlichen Allmacht ² ».

Ce sont là, il est évident, des qualités bien semblables à celles qu'il admirait chez les symbolistes, et la ressemblance n'est pas étonnante car, en prenant comme symbole un empereur de la décadence, George s'est rapproché d'une période de l'histoire latine pour la-

1. Gundolf, *George*, p. 80.

2. Ibid., p. 81.

quelle les poètes français n'avaient pas manqué d'annoncer une préférence. Déjà Baudelaire annonçait sa prédilection pour la langue de la décadence latine. « Ne semble-t-il pas au lecteur, comme à moi, demande-t-il dans une note jointe au morceau *Franciscæ meæ Laudes*, que la langue de la dernière décadence latine — suprême soupir d'une personne robuste déjà transformée et préparée pour la vie spirituelle — est singulièrement propre à exprimer la passion telle que l'a comprise et sentie le monde poétique moderne ? La mysticité est l'autre pôle de cet aimant dont Catulle et sa bande, poètes brutaux et purement épidermiques, n'ont connu que le pôle sensualité ¹. » Le nom d'Héliogabale vient tout naturellement à Gautier lorsqu'il analyse le poème de Baudelaire, *Au lecteur* ². Il est curieux de remarquer que le nom d'Héliogabale survient aussi dans un passage des *Contes extraordinaires* de Poe, traduit par Baudelaire ³.

Et ce n'est pas seulement chez Baudelaire qu'on remarque cette affinité consciente avec la décadence latine.

Je suis l'Empire à la fin de la décadence

dit Verlaine dans un sonnet qui est devenu comme le symbole de l'école, et Mallarmé, dans sa *Plainte d'Automne*, avoue un amour pour « la poésie agonisante des derniers moments de Rome ⁴ ». Mais c'est Huysmans dans *A Rebours* qui a insisté à tel point sur la préférence de des Esseintes pour les auteurs de la décadence latine que, depuis, le rapprochement entre eux et les premiers symbolistes est devenu de rigueur. « Un parallèle inexorable s'imposa entre les poètes nouveaux et les obscurs versificateurs de la décadence romaine vantés par des Esseintes ⁵. » Des Esseintes ne commence à s'intéresser vraiment pour la littérature latine qu'à partir de Pétrone, cet auteur qui dépeint « en une langue splendidement orfévrie... les vices d'une civilisation décrépite, d'un empire qui se fêle... ⁶ » Il s'intéresse aussi à Tertullien — moins à l'œuvre toutefois qu'à l'homme, celui qui avait vécu « dans des temps houleux, secoués par d'affreux troubles, sous Caracalla, sous Macrin, sous l'étonnant grand-prêtre

1. Cité par Gautier dans sa préface aux *Fleurs du Mal*, p. 18.

2. Ibid., p. 30.

3. Baudelaire, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, p. 278-9.

4. Mallarmé, *Divagations*, p. 8.

5. R. de Gourmont, *La Culture des Idées*, p. 126.

6. Huysmans, *A Rebours*, p. 41-42.

d'Emèse, Elagabal...¹ » On voit, en effet, que, même en choisissant son symbole central dans l'histoire latine, Stefan George n'est guère sorti du symbolisme français.

A la figure de l'empereur romain George a tenu à en associer une autre — celle de Louis II de Bavière. Son nom n'a pas figuré, il est vrai, dans l'édition de 1892, mais lorsque, une demi-douzaine d'années plus tard, la deuxième édition est parue chez Bondi, George y a fait précéder ce vers liminaire :

Dem Gedächtnis Ludwigs des Zweiten

Als meine jugend mein leben hob in solch ein licht
 • Kam sie erstaunend deinem nah und liebte dich.
 Nun ruft ein heil dir übers grab hinaus Algalal
 Dein jüngerer bruder o verhöhnter dulderkönig.

On sait, d'après ce que raconte Wolters, que George avait éprouvé depuis longtemps une affinité mystérieuse pour cette figure tragique, et qu'il avait visité en 1891 les célèbres châteaux du roi Louis². Il est facile de comprendre pourquoi, au moment d'écrire *Algabal*, cette figure disparue est devenue plus que jamais vivante pour lui. N'a-t-il pas dû y admirer, en somme, les mêmes qualités qui l'impressionnaient tant chez les décadents français et dans la tradition de l'empereur romain — ce sentiment d'une aristocratie, mieux d'une royauté inaliénable, ce culte de la beauté, cet emportement devant la vulgarité de la foule, ce désir effréné de proclamer — et fût-ce par des actions véritablement folles — la distance entre lui et le commun des hommes.

Le roi Louis II de Bavière, honoré ainsi par George, fut aussi un des héros des symbolistes. Eux aussi admirèrent chez lui sa royauté innée, sa dévotion aux choses d'art, son mépris de la science et de la politique et sans doute surtout son amitié pour Wagner. En 1888 Verlaine le salue ainsi dans *Amour* :

Roi, le seul vrai roi de ce siècle, salut, Sire,
 Qui voulûtes mourir vengeant votre raison
 Des choses de la politique, et du délire
 De cette Science intrusive dans la maison,

1. Ibid., p. 44.

2. Cf. Wolters, op. cit., p. 30.

De cette Science assassin de l'Oraison
 Et du Chant et de l'Art et de toute la Lyre,
 Et simplement et plein d'orgueil en floration
 Tuâtes en mourant, salut, Roi, bravo, Sire !

Nous voici arrivés au terme de cette analyse où on croit avoir signalé les ressemblances essentielles entre *Algabal* et la « décadence » française. Peut-on douter que la part de l'influence française y soit capitale ? Ayant constaté que l'origine de cette phase soit due en partie, chez George, à l'adolescence, ayant constaté aussi qu'il ne partage ni le « spleen » ni la préoccupation de la mort physique ni la révolte désordonnée de Rimbaud, il faut reconnaître néanmoins que les ressemblances d'*Algabal* avec la « décadence » française sont nombreuses et essentielles. Déjà des détails biographiques laissent prévoir que ce fut l'influence française qui prédominait chez lui à ce moment. On sait que ce fut à Paris que George termina *Algabal*, et ce fut à Paris que le recueil parut, ayant été imprimé, comme *Pilgerfahrten*, chez Vaillant-Carmanne à Liège. On sait aussi qu'à cette époque George venait de publier sa première traduction de Baudelaire. Enfin lui-même, lors de la deuxième édition en 1898, après avoir dédié *Hymnen* à Carl August Klein et *Pilgerfahrten* à Hugo von Hofmannsthal, a dédié *Algabal* à « Albert Saint-Paul dem Dichter und dem Freund in langen Erlebnissen und geniessendem Künstlertum ».

Celui des poètes français qui a le plus contribué à la formation d'*Algabal* c'est certainement Baudelaire. C'est son nom qu'on a dû prononcer le plus constamment au cours de cette étude. A cette influence il faut ajouter certainement celle de Mallarmé première manière, surtout de son *Hérodias*. Quant à Flaubert, son influence est nécessairement plus superficielle, les divergences entre cet écrivain surtout réaliste et George étant trop grandes pour permettre un rapprochement vraiment intime. Cependant il semble fort probable qu'*Algabal* ait emprunté un peu de sa couleur spéciale à *Salammbô*. Avec Villiers de l'Isle-Adam les ressemblances de texte sont parfois frappantes, comme on l'a vu, et l'inspiration même d'*Algabal*, quoique plus près, inévitablement, de poètes lyriques comme Baudelaire et Mallarmé, ressemble à celle de Villiers. Quant à l'*A Rebours* de Huysmans, George n'a pas pu manquer de connaître ce livre qui avait une telle réverbération dans les premières années du symbolisme. Sans doute l'idéalisme naissant de Huysmans est encore souillé de la fange matérialiste et on ne devrait peut-être

pas conclure à une parenté directe entre *Algabal* et des Esseintes. Cependant une mention de ce livre s'imposait, tant il est typique pour la décadence et tant il offre, malgré tout, de ressemblances avec l'inspiration dont est né *Algabal*.

Ces affinités entre *Algabal* et la décadence française n'ont pas échappé aux critiques. Dès 1897, Richard M. Meyer évoque, à propos du symbole du royaume souterrain dans *Algabal*, le souvenir de Villiers, de Baudelaire et de Huysmans, aussi bien que celui de Louis II de Bavière¹. Et tout récemment, dans son article dans le *Mercure de France*, M. Spenlé, après avoir signalé la dette de George aux symbolistes français quant à sa forme, signale également sa dette envers eux quant à ses thèmes, surtout dans *Algabal*. Parlant des premiers vers de Stefan George, il dit : «... Pareillement, quant au fond, ils ne nous apprennent rien à quoi nous n'ayons été déjà initiés par nos propres poètes et ils nous apportent les habituels accessoires de ce qu'on est convenu d'appeler l'esthétisme — culte de l'exotisme, de l'artificiel, de la décadence. Même prédilection pour les pierreries, pour les parfums, les essences précieuses, pour la froideur du métal qui écarte toute palpitation vivante, pour le geste hiératique qui fige la vie dans une attitude immuable et rigide. Le modèle que se propose le poète est une pièce d'orfèvrerie parnassienne. Il en reproduit d'ailleurs la formule stéréotypée dans les deux strophes d'une courte poésie, l'Agrafe (die Spange)... Cet esthétisme a trouvé son expression la plus hyperbolique dans le poème d'*Algabal*...² » Ayant noté la part d'inspiration qui y revient aux châteaux de Louis II de Bavière, il ajoute : « Il est bien certain aussi que c'est d'abord à Salammbô de Flaubert, à l'Hérodiade de Mallarmé, à certaines œuvres aussi de Villiers de l'Isle-Adam, qu'il a emprunté cette atmosphère lunaire, sèche, hiératique, et aussi l'arsenal exotique, tous les ruissellements de pierreries, les combinaisons de boiseries odorantes et de parfums liturgiques, bref, tout le décor parnassien de cette contre-nature savamment byzantine...³ »

Lorsqu'on a décrit sa dette envers la « décadence » on a dit l'essentiel sur les rapports d'*Algabal* avec la poésie française. Mais, comme on l'a vu, la décadence n'excluait point le symbolisme ni la

1. Cf. R. M. Meyer, *Ein neuer Dichterkreis* (*Preussische Jahrbücher*, t. 88, p. 41).

2. J.-E. Spenlé, *Stefan George* (*Mercure de France*, juillet-août 1928).

3. Ibid.

technique symboliste. Au contraire, elle impliquait plutôt un souci augmenté de la forme et il n'est pas étonnant qu'*Algabal*, recueil décadent, soit en même temps, du point de vue de la technique, encore plus parfait que ses prédécesseurs.

Il n'est guère besoin de dire que George n'a jamais été plus plastique que dans ce recueil. D'après les descriptions du royaume souterrain on a pu juger à quel point la forme visible s'est perfectionnée dans *Algabal*. Quels inoubliables tableaux que ceux des flots et des jardins souterrains, de cette salle, toute blanche, et de cette autre, toute d'or, dans le palais de l'empereur ! Et à côté de poèmes comme ceux-ci, où chaque contour ressort net et éclatant, il y en a d'autres, comme ceux qui célèbrent le festin aux roses, les flûtistes égyptiens et les chanteurs syriens, où, comme dans l'*Après-midi d'un Faune*, toutes les lignes se fondent en une musique.

On a pu juger aussi, d'après ce qu'on a dit de l'artificiel et de l'exotique dans *Algabal*, que ce recueil est excessivement riche en couleurs, en sons et en parfums. En effet, quel éclat magnifique dans ces pages où il est question, à maintes reprises, de pierres précieuses — rubis, grenats, topazes, sardoines, saphirs, perles, diamants, jaspes..., de métaux et de minéraux étincelants, d'étoffes somptueuses. De même, quelle profusion de parfums, — ambre, encens, citron, myrrhe, nard indien, balsamine... ! Quelles musiques éni-vrantes !

Leise triller, verjüngen gesunden.
Laute stösse, mit lachen vergeuden.
Gelle striche, die bohrenden wunden
Helle schläge, die brennenden freuden ¹.

Il est bon de se rappeler que c'est précisément dans ce recueil où George exalte le rêve pur qu'il emploie le plus constamment des images sensorielles, non seulement pour exprimer quelque chose de concret mais encore pour suggérer les procédés psychologiques les plus complexes et les plus violents :

Sieh ich bin zart wie eine apfelblüte
Und friedenfroher denn ein neues lamm,
Doch liegen eisen stein und feuerschwamm
Gefährlich in erschüttertem gemüte ².

1. *Schall von oben* ! (H. P. A., p. IIII).

2. *O Mutter meiner mutter und Erlauchte* (ibid., p. 103).

Mais la beauté par excellence de la forme d'*Algabal* est à chercher dans la langue. Dans ce recueil toutes les innovations techniques qui s'annonçaient dans *Hymnen*, et qui se poursuivaient avec une maîtrise croissante dans *Pilgerfahrten*, atteignent leur apogée. « Zu der angeborenen Heftigkeit der Triebe und ihrer erreichten Heiligung ist jetzt eine wirkliche Herrschaft gekommen, die für den Dichter nicht weniger bedeutet als für den Täter die Entscheidungsschlachten : die schrankenlose Gewalt über die Sprache. In den Hymnen ist Durchbruch, in den Pilgerfahrten siegreiches Ringen, im Algabal die vollendete Macht ¹ ».

En effet, jamais, pas même dans les endroits les plus beaux de *Pilgerfahrten*, le verbe de George n'a été à tel point musique et évocation qu'il ne l'est devenu dans *Algabal*. Les rythmes sont parfaits, qu'il s'agisse du grand vers de cinq iambes, de celui — plus allègre — de quatre trochées, ou de mesures anapestiques ou dactyliques. On y trouve encore le petit vers sautillant de trois, quatre et cinq syllabes. Mais malgré la variété — qui fait que chaque état d'âme trouve l'expression rythmique qui lui convient — il y a des signes évidents dans ce recueil que c'est le vers de cinq iambes qui sera le vers georgien par excellence. De même, c'est évidemment le quatrain qui sera sa strophe préférée, à cause de sa parfaite symétrie. Il l'emploie, dans *Algabal*, quatorze fois sur vingt-deux, mais on y trouve aussi le distique, le tercet et ces strophes berceuses plus longues où l'âme est comme ensorcelée par la répétition régulière de la même cadence. Dans ce dernier genre, George n'a jamais rien écrit de plus parfait que la strophe suivante :

Da auf dem seidenen lager
Neidisch der schlummer mich mied
So bringt keine wundersager
So will ich kein lullendes lied
Der mädchen attischer lande
Was mir vor monden gefiel.
Nun schlingt mich in eure bande
Flötenspieler vom Nil ².

— Et ajoutons à cette perfection des mètres et des strophes, comme dans les recueils précédents, celle des rimes, toujours correctes et parfois fort rares — *pfühle, spüle ; frieden, Iden ; kolibri, Tusferi...*

1. Gundolf, *George*, p. 78.

2. *Da auf dem seidenen lager* (*H. P. A.*, p. 106).

Le plus étonnant dans toute cette perfection c'est peut-être qu'elle semble à tel point naturelle. Si parfois, dans les recueils précédents, on sentait la volonté de perfection formelle, la peur de retomber dans l'art des épigones, il n'en reste maintenant aucune trace. Les mètres semblent couler avec une parfaite aisance. Il en va de même pour les procédés d'harmonie verbale. Les poèmes d'*Algabal* sont des triomphes d'orchestration, mais on éprouve leur harmonie sans point se demander à quels procédés elle est due, tant elle semble naturelle, instinctive. Cependant, ici comme avant, l'allitération, l'assonance et surtout l'orchestration ne sont point étrangères à cette harmonie. On y trouve, par exemple, des allitérations glissantes de liquides :

Aus elfenbein und milchigen opalen...¹

le sifflement des spirantes :

« Schreckt dich das schlimme sternwört der Iden ? »
Widriges melden die schlangen, doch wisst...²

la douce répétition des *w* :

O so werde wieder knabe der im haine ruhe sucht,
Inne hält er eben bang vor eigener gedanken wucht³.

Fréquentes sont aussi les assonances. Ici, comme dans les recueils précédents, George réussit à suggérer la couleur par ses voyelles, tout comme il donne l'impression de surfaces rugueuses ou lisses par ses consonnes. La réussite la plus remarquable à ce point de vue est sans doute la première strophe dans la description de la salle blanche :

Daneben war der raum der blassen helle
Der weisses licht und weissen glanz vereint,
Das dach ist glas, die streu gebleichter felle
Am boden schnee und oben wolke scheint⁴.

Meyer donne de ce vers, dans son article si clairvoyant, l'analyse

1. *H. P. A.*, p. 95.

2. *Ibid.*, p. 110.

3. *Ibid.*, p. 114.

4. *Ibid.*, p. 94.

suivante : « Eine unbefangene Leserin gab ihren Eindruck mit den Worten wieder : « wie ist da alles weiss ! » In der That ist ohne die Geheimnisse der « audition colorée », der Verbindung bestimmter Klänge mit bestimmten Farbenvorstellungen, die Wirkung solcher Stellen nicht zu erklären. Ein einziges reines *u* mit seinem dunkeln Klang würde die ganze Helle verderben, die durch die hellen Vokale, vor allem die kunstvoll verteilten *a* hervorgerufen wird. An der höchsten Stelle steigert sich der Klang zu dem grellen, weil bis dahin aufgesparten *i* in « Licht » ; am Schlusse geht das weisse Gemach mit dem *o* von « Boden » und « oben », « Wolke » in eine weniger reine Färbung über ¹ ».

En plus de ces qualités musicales, la langue d'Algabal possède encore toutes celles qui distinguaient *Hymnen* et *Pilgerfahrten*, mais sans cette suggestion de création par trop arbitraire qui nuisait parfois aux premières œuvres. Les caractères d'originalité, de fraîcheur et de concision, la puissance de suggestion due surtout à l'emploi de mots qui s'adressent directement aux sens, on retrouve tout cela dans *Algabal*.

Parfois — mais moins souvent qu'autrefois — la puissance de suggestion dépend de l'introduction de mots rares, nécessités par l'atmosphère exotique de cette cour de décadence — *murra-stein*, *Serer-seide*, *manenküsse*, *Iden*, *hermen*, *Cäsar*, *Tusferi*... Les épithètes gardent leur qualité de fraîcheur — *armige riffe*, *gähnende drachen*, *nasse kühle*, *treuer ring*, *schlichte wolle*... Il y a de nouveaux mots composés fort suggestifs : *feuerbronne*, *weltenkrone*, *farbenstrahlen*, *kupferglühe*, *sonnenschlaff*, *sklavenhemd*, *blumenalter*... Parfois une forme rare ou insolite est employée : *die freunden farbenstrahlen*, *artung*, *kühlung*, *quall*, *feien*, *huld*, *hahl*...

Quant à la syntaxe, on peut affirmer que jamais jusqu'ici George n'a réalisé au même degré son idéal d'une poésie qui supprimerait autant que possible tous ces mots — si superflus du point de vue de la suggestion — qui ont rapport seulement à la construction grammaticale de la phrase. Il y arrive par ces constructions elliptiques qu'on a déjà notées mais qui paraissent maintenant infiniment plus naturelles. Telles sont les nombreuses inversions du substantif et du génitif : *gesamter städte ganzer staaten beute*, *des Einen scharfer blick*, *der wände matte täfelung*, *einer wange warme glätte*, *seiner vögel leblose schwärme*, *des knechtes name*, *so ernster worte*

1. R. M. Meyer, art. cit., (*Pr. Jahrbücher*).

folge, einer schwester angesicht. Parfois le verbe est omis : *der saal des gelben gleisses und der sonne..., für jede zier die freunden farbenstrahlen...* On retrouve l'emploi de mots en apposition : *daunen blank wie schwanenfedern...* Mais c'est surtout par l'emploi des participes que la suppression de mots ou de phrases subordonnés est effectuée. On trouve une construction comme celle-ci : *nach unbedachtem seligem vermählen.* Le participe est continuellement employé comme épithète : *die ruderentbehrenden nachen, der früchte nimmer gebrochene läste, ein grauer schein aus verborgener höhle, die über-leuchtenden adern, vermeinte schulden, heimgekehrter sieger rotte, die todberufenen, die gehöhnten.*

On a déjà signalé tout ce que cette syntaxe elliptique doit à Mallarmé. Contentons-nous de rappeler ici, encore une fois, quel rôle est joué, dans les constructions mallarméennes, par l'inversion, par l'omission du verbe, par les mots en apposition et par l'emploi des participes. Quant à ce dernier procédé, remarquons encore une fois que, tout comme George, Mallarmé emploie constamment les participes. C'est une caractéristique de son style elliptique depuis sa première période. On trouve dans ses premiers poèmes des constructions comme celles-ci : hilare or de cymbale à des poings irrité, le lit infligé, l'horizon de lumière gorgé, le cristal par le monstre insulté, aurores foulées, un noir vent sur leur marche éployé pour bannières, vils et fréquentant les déserts sans citerne, nuls et la barbe à mots bas priant le tonnerre... La même construction reparaît dans les derniers sonnets : ce lac dur oublié, cette blanche agonie par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie, son caressé nonchaloir, aboli bibelot d'inanité sonore, calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur...

En effet, la parenté entre la langue de Mallarmé et celle de George s'accuse dans *Algabal* tout autant que dans les recueils précédents. Si c'est surtout l'élément « décadent » — élément venu en partie de sources françaises — qui arrête l'attention dans *Algabal*, n'oublions pas que l'influence de la forme symboliste sur la forme de George ne s'y est point affaiblie. Il conviendrait plutôt de dire que jamais elle ne s'est exercée de façon plus heureuse. *Algabal* représente le point culminant dans cette évolution vers la forme parfaite qu'on a vu commencer dans *Hymnen* sous l'influence du symbolisme français.

CHAPITRE V

LES ANNÉES 1892 - 1895.

Dans les chapitres précédents nous avons vu que chaque année dans la vie de George, de 1890 à 1892, fut témoin de la publication d'un nouveau recueil de vers, et que chacun de ces recueils marqua une étape et dans son évolution littéraire et dans ses rapports avec le symbolisme français. Il n'en est pas tout à fait de même pour les années qui s'écoulèrent entre 1892 et 1895. George avait pourtant repris son œuvre de poète dès qu'il commença à se remettre, dans sa patrie rhénane, de la maladie qui l'avait accablé après la publication d'*Algabal*. Nous savons, d'après les extraits qu'il a publiés dans les premières séries des *Blätter für die Kunst*, que ses trois recueils suivants *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten* remontaient tous à la période de 1892 à 1895. Mais comme il s'agit, comme toujours chez George, de cycles lyriques de la plus forte unité, on doit attendre, pour les étudier, jusqu'à l'année 1895. C'est seulement à cette époque que les trois recueils ont paru dans leur ensemble, réunis en un seul volume.

Et cependant les années de 1892 à 1895 sont des années de la première importance dans l'histoire de l'œuvre georgienne. Ces trois années ont vu les débuts de la revue qu'il rêvait de fonder depuis mars 1890, à laquelle nous avons déjà fait allusion, et dont nous espérons montrer le rôle capital dans le renouveau poétique de l'Allemagne. Grâce à la collaboration des deux poètes qu'il avait déjà gagnés à son entreprise — Hugo von Hofmannsthal et Paul Gérardy — grâce aussi à celle de Carl August Klein, qui se chargeait des fonctions de rédacteur, le premier numéro des *Blätter für die Kunst* parut à Berlin en octobre 1892. Ce premier numéro donne, avec *Der Tod des Tizian* de Hofmannsthal et *Die Kreuze* de Gérardy, de nombreux extraits de *Hymnen*, *Pilgerfahrten* et *Algabal*¹. On y trouve aussi la première

1. A savoir, de *Hymnen* : *Weihe, Nachthymne, Gespräch, Die Gärten schliessen* ; de *Pilgerfahrten* : *Mahnung, Mühle lass die arme still, Neuer Ausfahrtsegen, Beträufelt an baum und zaun, Die Spange* ; d'*Algabal* : *Ihr hallen prahlend in reichem gewande, Der saal des gelben gleisses und der sonne, Daneben war der raum der blassen helle, Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme*.

des *Legenden, Erkenntnis* (signée « Edmund Lorm »). La seconde « *Légende* » — *Frühlingswende* — (signée également « Edmund Lorm ») parut dans le numéro suivant, publié en décembre. De ces poèmes il n'est pas besoin d'en parler à nouveau, puisque nous avons déjà examiné à fond les recueils d'où ils sont tirés. De même, comme il a déjà été dit, on ne peut considérer isolément les nombreux extraits de recueils à venir qui ont paru dans la première série des *Blätter für die Kunst* (octobre 1892 — août 1893) et dans la suivante (janvier 1894 — février 1895). Mais ce n'est pas seulement par des poèmes que George est représenté dans ces premières séries. On y trouve aussi de lui nombre de courts écrits en prose. Ils ne furent réunis et réimprimés en volume que beaucoup plus tard. Mais c'est comme étant des productions des années de 1892 à 1895 qu'ils exigent d'être étudiés.

I. — GEORGE LE PROSATEUR. *TAGE UND TATEN*.

En 1903 seulement parut le livre *Tage und Taten*, qui réunit les écrits en prose de Stefan George. Pourtant la grande majorité de ces morceaux avaient paru avant 1895 dans les *Blätter für die Kunst*. Là ils ne sont pas signés, autrement que d'un astérisque, mais, même sans leur inclusion, plus tard, dans *Tage und Taten*, on n'hésiterait guère à affirmer qu'ils sont de Stefan George. Ils portent bien l'empreinte ineffaçable de son esprit.

Les passages que nous allons étudier maintenant ne sont pas les seuls écrits en prose que George ait publiés dans les premières séries des *Blätter für die Kunst*. On y trouve aussi des lignes où il précise de façon formelle ses vues sur l'art. Nous y reviendrons plus tard. Ce n'est que par rapport à l'ensemble des *Blätter für die Kunst* qu'on peut les envisager, car les autres collaborateurs y ont eu aussi leur part, bien que celle de George y prédomine, sans doute. D'ailleurs, elles sont de l'animateur littéraire plutôt que du poète. Pour ces deux raisons George lui-même les a exclues de *Tage und Taten*. Dans la préface de la deuxième édition en 1925 il écrit :

Die vorliegende erweiterte ausgabe enthält alles vom verfasser in ungebundener rede geschriebene mit ausnahme jedoch aller vorworte aller einleitungen und merksprüche. Schwierig wäre aus diesen sein eigenes anteil herauszulösen, es würde auch eine ungebührende beladung sein für dieses im wesentlichen dichterische werk...

Les courts écrits en prose dont on va parler sont donc, au dire même

de leur auteur, des pièces d'intention purement poétique. En réalité, c'est par le titre de « poèmes en prose » qu'on les définirait le mieux. Il ne faut pas attendre d'eux ni l'exposition d'une pensée ni la narration d'une histoire. Tout ce qu'on a dit déjà des thèmes de la poésie symboliste, à propos des *Hymnen*, pourrait s'appliquer aux thèmes des séries *Sonntage auf meinem Land*¹, *Tage und Taten*², *Traüme*³, *Briefe des Kaisers Alexis an den Dichter Arkadios*⁴, *Bilder*⁵. Elles ne décrivent que des souvenirs, des épisodes, des rêves, des paysages, des tableaux. Comme dans la poésie symboliste, il s'agit, en premier lieu, de suggérer une impression. Le morceau suivant est bien caractéristique du genre entier :

Das altertümliche dorf wo unsere vorfahren lebten und der reihe nach an der eppichbewachsenen mauer des kirchhofes begraben sind. auf den wacken-geplasterten gassen grüssen mich einige leute die ich niemals vorher gesehen hatte und auf dem kirchweg begegnet mir eine greisin die mich mit urväterlicher freude erkennt und befragt. dunkel tauchen mir wieder auf : das rundbogige hölzerne tor die geschnitzten köpfe am treppenaufgang und die unmodischen möbel die anheimeln wie die verjäherte ehrliche gastlichkeit der inwohner. ich hätte mich auch gern nach dem alten ohm erkundigt : ich wusste aber wahrlich nicht ob er nicht schon gestorben war⁶.

Il s'agissait là d'une tendance peu connue dans la littérature allemande. S'il existait déjà dans l'œuvre de prosateurs comme Jean Paul nombre de passages qui méritaient certainement le titre de « poèmes en prose », des liens très réels les unissaient à l'ensemble du livre. Mais les poèmes en prose de George sont là sans explication aucune, chacun vit d'une vie indépendante. S'il les a groupés en séries, le lien est amené par l'atmosphère générale plutôt que par le sens. Sans intentions didactiques, on ne pourrait rapprocher ces pièces non plus des poèmes en prose de Nietzsche dans *Zarathustra*. Quant aux courtes esquisses impressionnistes que publiaient parfois les naturalistes contemporains, elles sont bien éloignées des poèmes en prose de George, où, malgré l'exactitude de maint détail, il intervient toujours l'élément mystérieux et féérique particulier à l'art symboliste.

1. *Bl. f. d. K.*, I, 3 (mars 1893) et II, 3 (août 1894).

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Bl. f. d. K.*, I, 5 (août 1893).

5. *Bl. f. d. K.*, I, 4 (mai 1893), II, 1 (janvier 1894) et II, 3.

6. *Bl. f. d. K.*, II, 3 (août 1894), p. 68.

Ici encore, c'est dans la littérature française moderne qu'il faut chercher l'analogie la plus exacte avec l'œuvre de George. Le poème en prose a eu une fortune brillante au temps du symbolisme. C'est de nouveau à Baudelaire qu'il faut remonter, ou plutôt au précurseur Louis Bertrand, dont le célèbre *Gaspard de la Nuit* (1842) avait suggéré à Baudelaire l'idée de tenter « quelque chose d'analogue ». Après le livre de Bertrand et les *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire ce sont encore, dans l'œuvre des aînés, les poèmes en prose de Mallarmé et les *Illuminations* de Rimbaud qu'il faut citer. Chez les poètes symbolistes plus jeunes ce genre a continué à obtenir beaucoup de succès. On n'a qu'à feuilleter les meilleures revues symbolistes pendant la décade 1885-1895 pour voir à quel point les nouveaux poètes favorisaient le poème en prose. C'est ainsi que Stuart Merrill put faire paraître, en 1890, un volume de traductions *Pastels in Prose* où il réunissait « des poèmes en prose d'une réelle beauté, tous d'écrivains français contemporains ¹ ». Avec de nombreuses pièces de Louis Bertrand et de Baudelaire on y trouve aussi, entre autres, des pages de Mallarmé, d'Henri de Régnier, d'Éphraïm Mikhaël, de Pierre Quillard, d'Achille Delarochette.

Or, Stefan George a dû certainement très bien connaître les poèmes en prose des symbolistes français. Il a connu d'abord *Gaspard de la Nuit*. La preuve en est qu'on trouve dans la deuxième série des *Blätter für die Kunst* de fort belles traductions de trois passages tirés du livre de Bertrand — la dédicace à Victor Hugo, le *Marchand de tulipes* et l'*Alchimiste* ². Le fait qu'une œuvre est traduite dans les *Blätter für die Kunst* prouve suffisamment que George la connaît et l'admire. Dans une courte notice qui précède les traductions, l'éloge de *Gaspard de la Nuit* nous est donné dans les termes suivants : « Wir begnügen uns mit diesem hinweis auf das seltene wenig gekannte buch das ehemals Baudelaire zu seinen Prosa-gedichten anregte und das vielleicht eins der liebenswürdigsten ist die die ganze französische romantik hervor-gebracht ³ ». Cette dernière allusion n'est pas nécessaire pour nous faire savoir que George, qui admirait tant les *Fleurs du Mal*, connaissait aussi les *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire. Et s'il connaissait la prose de Baudelaire, il avait lu aussi celle de Mallarmé. La première série des *Blätter für die Kunst* donne une traduction exquise du

1. M. L. Henry, *Stuart Merrill*, Paris, Champion, 1927, p. 229.

2. *Bl. f. d. K.*, II, 2 (mars 1894), p. 58-60, (sans signature).

3. *Ibid.*, p. 58.

Frisson d'Hiver sous le titre : « Aus « Pages » von Stéphane Mallarmé — *Winter-Schauer*¹ ». Elle parut sans signature, mais sa perfection nous porte à voir dans George le traducteur principal sinon unique. Cette supposition paraît d'autant plus légitime que la traduction de *Brise Marine* qui suit, aussi sans signature, sous le titre : « Aus « Album de Vers et de Prose » von Stéphane Mallarmé — *Seebrise*² », est réellement de George, qui l'a incluse plus tard dans ses *Zeitgenössische Dichter*. La plaquette *Album de Vers et de Prose* (1887-1888) et le recueil *Pages* (1891) contenaient déjà presque tous les morceaux de prose réunis plus tard par Mallarmé dans la première section des *Divagations* sous le titre *Anecdotes ou Poèmes*. George devait très bien les connaître. Dans son portrait de Mallarmé, paru également dans la première série, il rappelle *Plainte d'automne* et *Frisson d'hiver*³, et il cite la première phrase de *La gloire*⁴. — Il est donc certain que George a connu et admiré les poèmes en prose de Louis Bertrand, de Baudelaire, et de Mallarmé. Enfin il a sûrement eu l'occasion de lire maint poème en prose dans les jeunes revues symbolistes — *La Plume*, *L'Ermitage*, *Le Mercure de France*, *La Wallonie*, *Floréal*, *L'Art Moderne* etc.. — avec lesquelles il était en rapports constants pendant ces années-là.

Si on examine maintenant de plus près les poèmes en prose de George, on verra qu'ils accusent une ressemblance frappante, à maints égards, avec ceux des symbolistes. Considérons d'abord l'abondance des images plastiques et colorées. Il a donné à *Tage und Taten* le sous-titre « *Aufzeichnungen und Skizzen* » et, en vérité, en lisant ces morceaux, on a l'impression de se promener à travers une galerie de tableaux. Étonnamment réels sont les paysages décrits dans *Sonntage auf meinem Land*, chacun si différent des autres et chacun si uni, si harmonieux jusque dans le moindre détail. On croit voir, dans le premier de ces poèmes en prose, le petit village avec ses maisons blanches et ses rues désertes, la plaine près du fleuve où poussent des fleurs d'un rouge éclatant, la longue rangée des peupliers⁵. Dans le deuxième, c'est déjà l'automne, et la cam-

1. *Bl. f. d. K.*, I, 2 (décembre 1892), p. 53-54.

2. *Ibid.*, p. 55.

3. *Bl. f. d. K.*, I, 5 (août 1893), p. 136.

4. *Ibid.*, loc. cit.

5. *Wir weichen von der heerstrasse. Tage und Taten*, (1903). Sa composition date probablement de la même époque que celle des autres morceaux, puisque c'est donné en 1903 comme le premier de la série *Sonntage auf meinem Land*.

pagne disparaît sous un brouillard, au travers duquel on distingue encore les minces silhouettes des arbres, les figures des passants¹. Ce tableau, tout blafard qu'il soit, est pourtant fixé avec une précision étonnante. Il y a un peu plus d'éclat au suivant, qui nous montre un cimetière où la pâle clarté d'une journée de fin d'octobre éclaire doucement le grès rouge et jaunâtre des monuments, les figures de marbre et, sur un des tombeaux, une grande ancre noire². Plus loin, c'est un intérieur : le vieux salon dans la maison ancestrale avec ses cinq fenêtres, ses dorures, ses meubles usés, et ses tableaux à l'huile tout décolorés³. La série *Tage und Taten* est également toute pleine de descriptions. Quelques mots suffisent à l'auteur pour recréer l'objet sous nos yeux : la porte entre des rideaux vert foncé avec un dieu de marbre sur un piédestal noir à chaque côté⁴ ; les arbres fleuris, si éblouissants au soleil que l'œil ne peut en supporter la vue, mais qui deviennent, le soir, dans le jardin obscur, de mouvantes figures lumineuses...⁵ Et voici la campagne, un jour avant la venue du printemps, lorsqu'il reste encore des traces de neige aux bords des ruisseaux et sur les mottes de terre ; les corbeaux s'élèvent en bande de la plaine monotone, et, sur la pente d'une colline, quelques arbres maigres s'agitent dans le vent, de façon lourde et ridicule, comme d'énormes oiseaux⁶. C'est une série de sombres gravures que les *Träume*, où des figures tourmentées se détachent en relief contre un fond de ténèbres. Et citons surtout les passages — *Ein Quentin Massys, Schmucktrachten des Dierick Bouts, Eine Pietà des Böcklin, Nach radierten Skizzen von Max Klinger* — où George refait, à l'aide des mots, les chefs-d'œuvre des peintres. Tout est là — couleurs, lignes, proportions et jusqu'à cet élément indéfinissable mais essentiel qui est comme l'âme du tableau. Citons cette reproduction parfaite d'un dessin de Klinger :

WANDERERS ENDE

Ein müder mann der den winterlichen pass überschreiten wollte und sich hoch im gebirg verirrt hat ist an einer felswand hingesunken,

1. *Weiter und weiter ganz allein.* (Bl. f. d. K., I, 3, mars 1893, p. 68).

2. *In den gängen des toten gartens*, ibid.

3. *Das altertümliche dorf.* (Bl. f. d. K., II, 3, août 1894, p. 68).

4. *Heim* (Bl. f. d. K., I, 3, mars 1893, p. 65).

5. *Frühlingsfieber* (Bl. f. d. K., II, 3, août 1894, p. 71).

6. Ibid., loc. cit.

das schmerzliche haupt und den arm in den weichen schnee gebettet
den dürrftig gekleideten körper den winden preisgebend. unter ihm
liegt sein stab und ein geier schielt ihn an ob er zum frasse reif
ist ¹.

Où trouver l'équivalent de tels morceaux où, en quelques phrases concises, tout un tableau se dessine, sinon dans les poèmes en prose des auteurs français ? Songeons à *Gaspard de la Nuit*, ce petit livre étonnant où on trouve, comme le dit son auteur, « outre des fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot, des études sur Van Eyck, Lucas de Leyde, Albert Durer, Pieter Neefs, Breughel de Velours, Breughel d'Enfer, Van Ostade, Gérard Dow, Salvator Rosa, Murillo, Fusely etc. ² ». Étonnante profusion de tableaux, où il s'agit d'évoquer des décors flamands, espagnols, italiens, moyenâgeux, rustiques et nocturnes ! Entre tous, c'est peut-être la section flamande qui montre de la façon la plus prestigieuse les dons de Bertrand comme coloriste et comme dessinateur. C'est d'elle que sont tirées deux des traductions dans les *Blätter für die Kunst*, qui les annoncent comme « ...zwei stücke des ersten abschnitts Haarlem « das wunderbare puppengemälde das die ganze flämische schule umfasst, Haarlem gemalt von Jan Breughel Pieter Neefs David Teniers und Paul Rembrandt ³ ». — Les *Petits Poèmes en Prose* de Baudelaire sont la création d'un art beaucoup plus intérieur que celui de Bertrand. Ils délaissent à chaque instant la vie extérieure pour se plonger dans la réflexion métaphysique. Pourtant on y trouve, comme dans les *Fleurs du Mal*, des peintures remarquables, éblouissantes ou sinistres, *Les Projets*, *La belle Dorothée*, *Chacun sa Chimère*... L'amour de la plastique reparaît encore dans les premiers poèmes en prose de Mallarmé, *Le phénomène futur*, *Plainte d'automne*, *Frisson d'hiver*, *La pipe*... Enfin quelle part énorme y revient dans les poèmes en prose des jeunes symbolistes ! « Depuis le *Camaïeu in Red* de Huysmans, dit-on des *Pastels in Prose* traduits par Merrill, jusqu'au dernier morceau, *The Stairway*, qui renferme tous les tons délicats du pastel, on a été baigné dans un flot de lumière et de couleurs ⁴. »

1. *Bl. f. d. K.*, II,3 (août 1894), p. 72.

2. Préface de Bertrand à *Gaspard de la Nuit*.

3. *Bl. f. d. K.*, II,2 (mars 1894), p. 58. La citation est prise dans *Haarlem*, la première pièce dans *Gaspard de la Nuit*.

4. M. L. Henry, op. cit., p. 230.

Pourtant n'exagérons pas le rôle des images. C'est seulement comme moyen d'évoquer un état d'âme qu'elles ont de l'importance. Toutes les scènes peintes par George sont en premier lieu des puissances de suggestion. Elles suggèrent, tout comme ses poèmes, par les formes, les couleurs, les sons, les parfums... Le symbolisme des couleurs se fait parfois explicite : « ... damals war mein schmerz noch rot. nun hat er sich milder getönt wie das blau eines himmels im vorfrühjahr ¹ ». « ... es scheint mir wenn plötzlich ein zitronengelber schmetterling durch die kahlen farbenlosen gefilde fliegt wie ein jählerentschluss mitten in unbestimmten wünschen und drängen ². »

Pareillement, dans les poèmes en prose des symbolistes français, les images sont en premier lieu des puissances de suggestion. Et si cela est vrai pour Baudelaire, Mallarmé et les jeunes, c'est vrai aussi, quoique à un degré moindre, pour Louis Bertrand. Les images dans *Gaspard de la Nuit* ont une singulière puissance d'évocation. C'est pour cette raison que le livre plut à Baudelaire, que Mallarmé a avoué « un culte profond pour l'œuvre de Louis Bertrand ³ » et que les jeunes poètes en général l'ont beaucoup admiré. Une nouvelle édition de *Gaspard de la Nuit* parut au Mercure de France en 1895. On ne s'éloigne donc guère du symbolisme en admirant les tableaux de *Gaspard de la Nuit*.

Ce n'est pas seulement par l'abondance des images que le poème en prose exerce sur nous une telle puissance de suggestion. Il faut encore faire la part du style. C'est là un élément essentiel dans les poèmes en prose de George. Et la première observation qui s'impose ici, c'est la différence entre son style en prose et son style en vers. Certainement les morceaux en prose réunis plus tard dans *Tage und Taten* n'apportent nullement de sèches abstractions. On vient de voir à quel point ils sont plastiques. Pourtant l'auteur n'y cherche point, comme dans ses vers, à réduire au minimum l'élément grammatical. Au contraire, l'armature de la phrase est très visible. C'est que — comme nous avons déjà eu l'occasion de le faire remarquer — George sépare absolument la prose et la poésie. Par poésie, au sens suprême, il entend le vers métrique, il n'admet pas le vers libre. Ce serait donc pour lui un contre-sens, et même un sacrilège, d'appliquer à la prose

1. *Ich bin wieder da...* (Bl. f. d. K., I, 3, mars 1893, p. 65).

2. *Frühlingsfieber* (Bl. f. d. K., II, 3, août 1894, p. 71).

3. Lettre de Mallarmé, citée par Cargill Sprietsma, *Louis Bertrand*, Paris, Champion, 1926, p. 232.

toutes ces ressources du style si nouvelles que nous avons vues dans ses poésies, et qui sont destinées à augmenter la puissance de suggestion du vers.

Et pourtant le style si nu de ses pièces en prose a un rythme, et même un rythme très puissant, qui naît cette fois non de l'emportement lyrique mais du mouvement logique de la pensée. C'est sur l'armature même de la phrase qu'il se base, surtout sur le parallélisme de constructions successives. Avant qu'il s'en aperçoive, le lecteur est pris par la cadence inébranlable de ces phrases succinctes, dont chacune s'impose à l'attention, et il finit par y trouver une fascination aussi obsédante que celle qu'exerce la prose mélodieuse, souple et ondoyante d'un Jean Paul ou d'un Hofmannsthal.

Mais si, grâce au rythme qui domine chacun de ces morceaux, la sérénité du ton y reste toujours pareille, il y a avantage de variations dans le contenu. On trouve quelquefois au milieu de phrases purement descriptives, d'autres qui expriment une pensée, une émotion, ou qui évoquent une histoire tragique. Et alors la tranquillité, l'indifférence presque, du ton contraste de la façon la plus saisissante avec la signification profonde des mots. Qui ne sent pas à quel point le tragique des phrases suivantes est rehaussé par le calme paradoxal du style : « jene von uns die noch nicht lange gegangen sind werden am reichsten bedacht ¹ »... « wäre es möglich in dieser friedfertigen gediegenen landschaft seine seele wiederzufinden ² ? » ... « und die barke sank und die wellen schlugen darüber und wir werden alle sterben ³ » ... « schweren herzens setze ich dich von einem tode in kenntnis : des Eumenes der am abend der nonen dem gift erlegen ist ⁴ ».

Il ne serait pas difficile de trouver des effets assez analogues dans les poèmes en prose des auteurs français. Là aussi il s'agit de prose rythmique. Là aussi on trouve des phrases étrangement suggestives à cause du contraste entre la densité de la signification et le laconisme de l'expression. Cette qualité se fait remarquer souvent dans *Gaspard de la Nuit* : « Le marchand de tulipes s'inclina respectueusement et en silence, déconcerté par un regard inquisiteur du duc d'Albe dont le portrait, chef-d'œuvre

1. *In den gängen des toten gartens...* (Bl. f. d. K., I,3, mars 1893, p. 68).

2. *Die zusammenstimmende ruhe...* (Bl. f. d. K., II,3, août 1894, p. 69).

3. *Night-Mare* (Bl. f. d. K., I,3, p. 67).

4. *Alexis an Arkadios* (Bl. f. d. K., I,5, août 1893, p. 133).

d'Holbein, était appendu à la muraille (*Le Marchand de Tulipes*). »
 « ... Et le raffiné se panadait le poing sur sa hanche, coudoyant les promeneurs et souriant aux promeneuses. Il n'avait pas de quoi dîner ; il acheta un bouquet de violettes (*Le Raffiné*). » Le style des *Petits Poèmes en Prose* de Baudelaire est beaucoup plus ample, plus proche du lyrisme. Mais souvent, à la fin d'un morceau, c'est par une phrase simple et concise qu'il en résume l'essentiel du contenu : « ... Mais l'implacable Vénus regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre (*Le Fou et la Vénus*) ». On retrouve parfois dans les premiers poèmes en prose de Mallarmé ce lachisme suggestif : « Autour de son cou s'enroulait le terrible mouchoir qu'on agite en se disant adieu pour toujours (*La Pipe*) » ; « ... Il jouait dans la grande allée des peupliers dont les feuilles me paraissent mornes même au printemps, depuis que Maria a passé par là avec des cierges, une dernière fois (*Plainte d'Automne*) » ; « ... je ne lançai pas un sou par la fenêtre de peur de me déranger et de m'apercevoir que l'instrument ne chantait pas seul (*ibid.*) ».

On voit donc que, dans ses esquisses en prose, George se rapproche encore des auteurs français qui ont pratiqué le même genre. Pourtant on ne doit pas exagérer les ressemblances. Les esquisses de George restent bien individuelles. Mais il est difficile, lorsqu'on voit quelle place y est faite au rythme et à la plastique, de douter que les symbolistes français, qu'il connaissait si bien, et qui excellaient dans le genre du poème en prose, n'aient eu, ici aussi, leur part d'influence.

Cette supposition paraît d'autant plus légitime qu'il y a parfois, outre les ressemblances de style, des ressemblances dans le choix des thèmes. La série des *Träume*, notamment, appartient évidemment par l'inspiration à ce goût « décadent » pour l'anormal et le macabre qu'on a déjà vu dans *Algabal* et qui est certainement dû en grande partie à l'influence des « décadents » français. C'est aux plus macabres parmi les *Petits poèmes en Prose* de Baudelaire, et à ses traductions de Poe et de De Quincey, que s'apparentent ces courtes pièces, qui sont présentées dans les *Blätter für die Kunst* sous le titre général *Night-Mare*. La première reproduit en vérité la pire sensation du cauchemar, celle de l'impuissance absolue d'agir en face du danger qui menace. Le timonier du bateau menacé de naufrage lutte un moment contre la tempête, mais bientôt il n'en peut plus : « ... da aber erschlaffte der frost meine finger mein wille lahmte so dass ich losliess und die barke sank und die

wellen schlugen drüber und wir werden alle sterben ¹ ». La pièce suivante est une description de l'attente angoissée dans les derniers jours du monde, lorsqu'on n'attend plus que le désastre final. On n'aurait pu choisir un moyen plus sûr de faire ressortir cette horreur qu'en y mêlant un détail de la vie quotidienne — un départ de train : « eben geht der letzte zug ins gebirg. die lichter blinken matt in den schwarzen morgen. die wenigen insassen sehen sich starr an zittern stumm. der endliche stoss kommt vielleicht schon vor der ankunft im gebirg ² ». N'y a-t-il pas dans le sujet une certaine ressemblance avec le commencement du *Phénomène futur* de Mallarmé ? Qu'on compare cette phrase de George « seit tagen war keine sonne mehr aufgegangen eisige winde fuhren einher und es gurgelte im schoss der erde » avec celle qui ouvre les premières lignes du *Phénomène futur* : « Un ciel pâle, sur le monde qui finit de décrépitude, va peut-être partir avec les nuages : les lambeaux de la pourpre usée des couchants déteignent dans une rivière dormant à l'horizon submergé de rayons et d'eau ». Dans *Tiholu* il est question des tourments de l'enfer, dont les plus terribles sont ceux annoncés par le cri « Tiholu » entendu tous les trois jours. Ici le thème rappelle Baudelaire, et les âmes damnées souffrent à cause du péché qui est pour lui le pire de tous — l'orgueil. « wir waren in jenem besonderen bezirke der unnachlässlichen strafen wo die menschen sind die nicht sagen wollten : o herr ! und die engel die sagten : wir wollen ³ ». Dans *Der tote See* c'est un paysage de cauchemar qui se déroule sous un ciel sombre, une plaine déserte dont la monotonie est interrompue seulement par une colline mystérieuse, au pied de laquelle un poteau délabré semble annoncer le voisinage du « lac mort ». Ici encore c'est l'atmosphère de mystère et d'attente, c'est la sensation de mystérieuses forces de mal à l'affût, qui en sont l'essentiel. *Der tote See* se termine en faisant ainsi pressentir de pires horreurs à venir : « da droben muss der tote see liegen. er ist gewiss schwarz und zäh und von ihm steigt der brenzliche geruch der ringsum wahrnehmbar ist. meinen einen fuss zieht es hinauf, den andern aber hält ein schmerzendes grausen ab am pfahl vorüberzuschreiten ⁴ ». Le plus

1. *Unsere barke tauchte...* (Bl. f. d. K., I, 3, mars 1893, p. 67).

2. *Die meisten menschen...*, ibid.

3. *Tiholu*. (Bl. f. d. K., II, 3, août 1894, p. 70).

4. *Der tote See*, ibid.

macabre de tous les *Träume* — *Der redende Kopf* — ne fut publié qu'en 1903, dans *Tage und Taten*, mais il date probablement de la même époque. Il s'agit là d'un mystérieux masque d'argile. Son possesseur veut l'obliger à parler. D'abord le masque s'y refuse, mordant le doigt qu'on lui met entre les lèvres, mais, lorsque enfin il obéit, tout le monde est saisi d'épouvante : « wir verliessen alle entsetzt das zimmer und ich wusste dass ich es nie mehr betreten würde ¹ ».

C'est surtout dans *Träume* que s'accuse cette préférence décadente pour tout ce qui est macabre, mais dans les autres morceaux on remarque, de temps en temps, une prédilection pour les thèmes mélancoliques, qu'il faut tracer à la même source. Le poète se plaît à ressusciter la mémoire de douleurs anciennes. Une fois c'est à des noyés qu'il pense : « nicht sehr fern ist es zu der düsteren kleinen kirche auf einen vorsprung in den fluss gebaut deren scheiben und deren inneres zertrümmert sind und wo man ehemals messen las damit ein gewisser heiliger die leichen derer die dort herum ertranken länden lasse ² ». Dans la maison ancestrale c'est surtout le souvenir d'un enfant mort qui le préoccupe : « Es sollte mir gezeigt werden ein familienerbstück das schon seit jähren dastand : die gipsbüste eines schönen stillen klugen kindes das früh sterben musste... auf einem alten kaunitz in einem glasgehäuse stand es mit der hohen etwas gewölbten stirn — viel älter aussehend da es nach der totenmaske gebildet war — das hinterköpfchen stark hervortretend und um den mund schon den ansatz zur falte die man später die schmerzenseinfalte nennt ³ ». Le lecteur de Baudelaire se souviendra d'un passage des *Paradis artificiels* qui ressemble de façon frappante, quant au sujet, à cette page de George. C'est celui où Baudelaire raconte, d'après les *Confessions* de De Quincey, la visite faite par l'auteur anglais à la chambre de mort de sa petite sœur, une enfant belle et tranquille au « vaste front », qui étonnait par son intelligence précoce ⁴.

Tant de ressemblances et de manière et de matière ne peuvent pas être de pures coïncidences. On ne saurait éviter de conclure que l'influence des poèmes en prose des symbolistes français ait

1. *Der redende Kopf*, *Tage und Taten*, 1903.

2. *Frühlingsfieber* (Bl. f. d. K., II, 3, p. 71).

3. *Sonntage auf meinem Land*, *ibid.*, p. 69.

4. *Chagrins d'Enfance. Les Paradis artificiels* (éd. Calmann-Lévy), p. 320.

été pour quelque chose dans la formation des morceaux réunis plus tard dans *Tage und Taten*.

Parmi ces morceaux de prose il y en a un qui, quoique d'allure un peu différente de ceux que nous avons étudiés, a un intérêt spécial pour cette étude. C'est l'hommage à Mallarmé paru dans les *Blätter für die Kunst* en août 1893. L'étude débute par un rapide portrait du Maître tracé, on le sent bien, par la main de quelqu'un qui a fréquenté le salon de la rue de Rome.

Den jähen aufstrich in handbewegung stimme und (lächeln wir !) selbst in der bezeichnenden haarlocke und den endhaken der schrift, beinah schüchternes rückhalten und andererseits bezaubernde höflichkeit die die neigungen und dauerndes verehren erobert, gewisse leicht britannische arten mit dennoch dem eifer eines gläubigen für seine sache : der mann Stéphane Mallarmé¹. »

Ensuite, c'est la question de l'obscurité mallarméenne. George ne nie point cette qualité hermétique ; au contraire il cite en preuve les vers suivants :

Dann kniet das Volk und ihre mutter steht...

Mir war ich sah die fee im strahlenhut...

Ich bringe dich das kind aus einer Idumäer-nacht...

Wie eines kaiserkindes kriegerkhelm
Aus dem um dich zu bilden rosen sanken...

Überbild aus meinem angedenken
Weisst du nicht siegreich dich
Zu erheben...

Der ruhm ! den ruhm ich kannte ihn erst gestern, unwidersprechlich...

Ce n'est pas en sceptique mais en admirateur que George cite ces vers du *Guignon*, d'*Apparition*, de *Don du poème*, de *Victorieusement fui le suicide beau*, de la *Prose pour des Esseintes*, de la *Gloire*. Car, nous le savons déjà, la qualité ésotérique du vers de Mallarmé exerce sur lui un attrait profond. N'est-ce pas là un

1. *Dichterköpfe III Mallarmé*. (*Bl. f. d. K.*, I, 5, août 1893, p. 134-137, sans signature, mais George l'a réimprimé dans *Tage und Taten*).

des moyens les plus sûrs de défendre contre la foule vulgaire le sanctuaire de la poésie ? C'est ce point de vue qu'il explique et défend dans les belles lignes qui suivent, lignes que nous avons déjà citées en cherchant à préciser tout ce que son art doit à Mallarmé¹.

Mais l'art de Mallarmé n'est pas toujours hermétique. Nul mieux que George ne se rend compte de la clarté de certaines de ses images. Lui-même si amoureux de lignes et de couleurs, il sait apprécier aussi l'artiste plastique qu'il y a en Mallarmé, et communiquer son enthousiasme aux lecteurs allemands par des traductions de quelques vers d'*Hérodiade* et de *l'Après-midi d'un Faune* qui révèlent à merveille ce nouvel aspect du génie du maître du symbolisme².

Certes il n'ignore pas le danger que peut avoir pour un talent médiocre l'imitation de Mallarmé. Mais alors, dit-il, la faute est à l'élève trop téméraire et non au mage sans égal. Et, dans un bel élan d'enthousiasme, il termine par un passage où il reconnaît la qualité sublime de l'art mallarméen, cet art de quintessence qui est à la fois le désespoir des disciples et leur plus grand espoir :

Deshalb o dichter nennen dich genossen und jünger so gerne meister weil du am wenigsten nachgeahmt werden kannst und doch so grosses über sie vermochtest, weil alle in sinn und wolklang nach der höchsten vollendung streben. damit sie vor deinem auge bestehen, weil du für sie immer noch ein geheimnis bewahrst und uns den glauben lässtest an jenes schöne eden das allein ewig ist³.

En plus des poèmes et des pièces en prose George a contribué aux premières séries des *Blätter für die Kunst* quelques extraits d'un drame *Manuel*. La première série en apporte trois scènes dont la composition date du temps où George, encore écolier, s'intéressait aux drames d'Ibsen, surtout à ses pièces historiques⁴. Le thème de *Manuel*, d'après ces trois scènes, c'est la vieille histoire du prince qui devient amoureux d'une jeune fille du peuple et la fin inévitable c'est la mort tragique des deux amants⁵. Il y a beaucoup d'émotion, beaucoup d'action mais bien peu de cette

1. Cf. p. 199.

2. Cf. p. 85.

3. *Bl. f. d. K.*, I, 5 (août 1893), p. 137.

4. Cf. Wolters, *Stefan George und die Blätter für die Kunst*, p. 15.

5. Cf. *Aus Manuel* (signé Rochus Herz) (*Bl. f. d. K.*, I, 3, mars 1893, p. 72-78).

puissance de suggestion qui fait le charme des poèmes et des *Tage und Taten*.

Les *Um-schreibungen aus Manuel*¹ dans la deuxième série n'appartiennent plus à cette première époque dans l'œuvre de George². Elles montrent un art plus mûr, et surtout une conception différente de la fonction du drame. La qualité de ces trois courtes scènes est essentiellement lyrique. Elles n'offrent par conséquent aucune ressemblance avec le drame naturaliste ou avec celui d'Ibsen. Et cette fois ce n'est pas parmi des œuvres françaises contemporaines non plus qu'il faut chercher, en général, des ressemblances. Tout au plus pourrait-on signaler ici quelques ressemblances avec les premiers drames de Maeterlinck. Écoutez le dialogue entre Manuel et Leila :

LEILA

Ich hörte häufig deine stimme deutlich hier an der quelle.

MANUEL

Und zum monde sah ich denkend dass du auch hinsähest.

LEILA

Ich fühlte es an der plötzlichen wärme seiner strahlen...³

ou entre Leila et son père :

VATER

Warum richtest du dein auge nicht auf die purpurne sonne ?

LEILA

Ich sehe die purpurne sonne auch mit geschlossenem auge.

VATER

Willst du nicht einige schritte mit mir wandeln eh sie untergeht ?

LEILA

Ich bin den ganzen tag unter bäumen und durch blumen gewandelt...⁴.

1. Cf. *Bl. f. d. K.*, II, 2 (mars 1894), p. 56-57 et II, 5 (février 1895), p. 147-149. Ces morceaux sont sans signature, mais on les trouve parmi les œuvres de George dans *Blätter für die Kunst, Auslese I, Bondi*, Berlin, 1899..

2. Cf. Wolters, op. cit., p. 15.

3. *Um-schreibungen aus Manuel* (*Bl. f. d. K.*, II, 5, février 1895, p. 149).

4. Ibid. (*Bl. f. d. K.*, II, 2, mars 1894, p. 56).

Ici les propos simples, les fréquentes répétitions rappellent la façon de parler des caractères de Maeterlinck. George a certainement connu à cette époque l'œuvre du dramatisse belge, auquel allusion est faite dans un essai de Klein dans les *Blätter für die Kunst* dès 1893¹. Pourtant, selon Klein, la nouvelle technique de Maeterlinck — comme celle de Van Lerberghe, d'où il la dérive — est intéressante à cause de ce qu'elle détruit plutôt qu'à cause de ce qu'elle crée. Cet avis n'est pas sans doute en opposition avec celui de George. Il ne faudrait donc pas exagérer les ressemblances entre les drames de Maeterlinck et ces quelques scènes de *Manuel*.

George est encore représenté dans les deux premières séries des *Blätter für die Kunst* par de fort belles traductions qui seront étudiées dans un autre chapitre. Mais remarquons dès maintenant qu'on y trouvait, outre des traductions de poètes anglais (Swinburne, Rossetti), italiens (d'Annunzio) et danois (Jacobsen) des traductions nombreuses de poètes français (Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Moréas, de Régnier, Vielé-Griffin, Merrill, Saint-Paul).

2. — LA CRITIQUE SYMBOLISTE ET GEORGE.

Avant de commencer l'étude des trois recueils suivants de George, parus en 1895, arrêtons-nous pour considérer une question très importante en ce qui concerne cette étude. L'œuvre de George dans ses années de début, œuvre tant influencée par les symbolistes français, a-t-elle été accueillie par ces derniers, ou est-elle passée inaperçue en France, comme en Allemagne ?

Il n'est pas difficile de répondre à cette question, car les amis français n'ont pas manqué, pendant ces années de lutte, d'encourager par leur reconnaissance le confrère allemand. Rien n'est plus significatif pour les rapports de George avec les symbolistes français que le fait que lui, inconnu ou méprisé dans son propre pays, a reçu dans les jeunes revues parisiennes et belges un accueil chaleureux et une critique intelligente.

Il est tout d'abord fait mention de l'œuvre de George dans la jeune revue parisienne *l'Ermitage*. Singulier cas d'histoire littéraire que celui de ce futur grand poète d'Allemagne qui trouve non dans son propre pays mais à Paris la première approbation publique de son œuvre ! En octobre 1891 *l'Ermitage* publie la traduction, par

1. C. A. Klein, *Das Theatralische* (*Bl. f. d. K.*, I, 4, mai 1893, p. 113).

Albert Saint-Paul, avec texte en regard, de deux poèmes de *Hymnen — Métamorphoses (Verwandlungen)* et *Rivage (Strand)*. Ces traductions sont précédées d'une courte notice où Saint-Paul esquisse rapidement pour les lecteurs de *l'Ermitage* l'état de la littérature allemande contemporaine. Il déplore la médiocrité des naturalistes et des épigones, mais rappelle avec enthousiasme les romantiques (qu'il rapproche des symbolistes français), pour ajouter ensuite :

Cette note brève pour montrer l'état d'esprit au moment qu'apparaît l'originalité d'un poète indépendant, M. Stefan George, dont cette Revue veut bien, ce mois, donner exceptionnellement deux poèmes extraits de son premier volume : *Hymnen*.

On verra que si M. Stefan George reçoit quelque influence, elle lui vient de poètes français. Baudelaire, dont il prépare une traduction, Mallarmé, Verlaine paraissent être ses ascendants. Le Symbolisme l'attire. Il inaugure ainsi en Allemagne, contre l'envahissement du naturalisme, le même mouvement de réaction que les symbolistes français ¹.

Dans la même année on trouve une critique de *Hymnen* dans *la Wallonie* ². L'auteur loue la maîtrise formelle du recueil, le « vers très ferme, souvent allitéré », la variété des rythmes et le sens du décor symbolique. Dans la même *Wallonie* pour 1891 on trouve un poème d'Albert Saint-Paul dédié à Stefan George ³.

En 1892 on trouve le nom de George dans les principales revues symbolistes à Paris — *le Mercure de France*, *la Plume* et *l'Ermitage* — et aussi dans *la Wallonie* et dans *Floréal*. C'est encore dans *l'Ermitage* qu'il en est le plus fait mention. En février Adolphe Retté y écrit : « M. Stefan George publie un volume de vers *Pilgerfahrten* (Pèlerinages) intéressant surtout parce que s'y dénote l'influence directe des plus récents poètes français. A ce titre, il mérite d'être lu, car c'est, pensons-nous, le premier cas, dans ces dernières années, d'un poète allemand connaissant, admirant et imitant MM. Verlaine et Mallarmé... ⁴ ». Il signale ensuite la traduction partielle faite par George des *Fleurs du Mal*.

Le numéro de mars de *l'Ermitage* donne les traductions par Albert Saint-Paul, avec texte en regard, de non moins de six poèmes

1. A. Saint-Paul, *Deux Poèmes de Stefan George (L'Ermitage, octobre 1891)*.

2. *Les Livres, la Wallonie*, tome pour 1891, p. 187.

3. *La Wallonie*, tome pour 1891, p. 15.

4. A. Retté, *Note sur Pilgerfahrten et les Blumen des Bösen (L'Ermitage, février 1892)*.

de *Pilgerfahrten* : *Sortie de l'Ermite*, *Les marchés sont plus déserts et chanteurs et cordes se taisent*, *Puissant rêve, j'ai cru...*, *Tais ta plainte...*, *Vieilles images dormez avec les morts*, *l'Agrafe*. Saint-Paul y ajoute la note suivante : «.. Dans *Pilgerfahrten* plus que dans *Hymnen*, M. George prouve son vouloir d'indépendance en s'affranchissant davantage de l'influence de quelques poètes français que j'ai soulignée en publiant ici-même, au mois d'octobre dernier, deux poèmes de *Hymnen*. Mais influence ne saurait dire imitation. Si M. George, dans son esthétique, trahit la grande admiration qu'il professé à l'égard de Baudelaire — dont il vient de faire paraître une vraiment belle tradition, la seule d'ailleurs qui existe en allemand, — de Mallarmé et de Verlaine, on ne peut s'empêcher de reconnaître qu'il garde toujours l'originalité de sa pensée et qu'ainsi il nous apparaît comme le poète le plus curieux qu'il nous soit donné de connaître de la toute jeune génération d'Outre-Rhin¹ ». Cette note est reproduite en mai 1892 dans *le Mercure de France* par A. V. (Alfred Vallette)².

Après *l'Ermitage* et *le Mercure de France*, c'est encore *la Plume* qui témoigne de la haute estime qu'on avait pour George, dès ses débuts, dans les milieux symbolistes. En 1892 cette revue prit l'initiative d'une souscription dans le but d'élever un monument à Charles Baudelaire. Pour cela un Comité devait être formé, sous la présidence de Stéphane Mallarmé. On invita les plus illustres des auteurs contemporains à en faire partie — Leconte de Lisle, Heredia, Sully Prudhomme, Mallarmé, Verlaine, Verhaeren, Huysmans etc. Un seul nom allemand se trouve parmi tant de noms célèbres — celui de Stefan George. On trouve dans *la Plume* du 15 août 1892 une lettre de lui, acceptant d'être élu au Comité :

C'est ce matin qu'on me donne votre lettre. Je vous remercie vivement de l'honneur que vous me faites et je suis disposé à prêter tout appui désiré pour une œuvre si digne et si nécessaire.

C'est encore *la Wallonie* qui consacre en 1892 une notice à l'œuvre de George, cette fois à sa traduction partielle des *Fleurs du Mal*³.

Enfin la jeune revue liégeoise *Floréal* donne en septembre

1. A. Saint-Paul. Note en bas de ses traductions de *Pilgerfahrten* dans *L'Ermitage*, mars 1892.

2. A. V. Note sur *l'Ermitage* dans *Journaux et Revues*, *Mercure de France*, mai 1892.

3. *Les Livres, la Wallonie*, tome pour 1892, p. 69.

la traduction de sept poèmes d'*Algabal* — les deux derniers du *Royaume souterrain* et les cinq suivants : *Vers l'orient surgit l'édifice, O mère de ma mère, ô toi l'Illustre, Coupes sur le sol, Puisque sur la couche de soie, J'ai vu voler de blanches hirondelles*. Une note ajoute : « M. Stefan George a bien voulu distraire au profit de *Floréal* les pages qui suivent de son nouveau volume *Algabal* qui va paraître à Berlin dans quelques jours. Nous transcrivons les extraits qu'on va lire d'après une traduction que nous communique M. Achille Delaroche ¹ ».

Il est curieux de remarquer que dans son *Anarchie littéraire*, qui parut chez Vanier en 1892, Anatole Baju, qui essaie de donner la classification des différents poètes contemporains, termine sa liste des « Symbolistes » (Mallarmé, Moréas, Morice, Kahn, de Rénier, Vielé-Griffin etc.) par le nom de « Stephen George ² ».

En 1893 c'est surtout le *Mercure de France* qui présente au public français l'œuvre de George. En janvier on y annonce que *Hymnen, Pilgerfahrten* et *Algabal*, jusqu'à présent hors commerce, ont été publiés par les *Blätter für die Kunst* « la jeune revue idéaliste allemande que vient de fonder M. Carl August Klein ³ ». En mars L. Dr. (Louis Dumur) signale, dans le deuxième fascicule des *Blätter für die Kunst*, « d'exquises traductions » de Mallarmé, Verlaine, Moréas et de Rénier, « dues, nous dit-on, à la plume de M. Stefan George ⁴ ». Il parle aussi de l'article de Klein où celui-ci défend George de n'être qu'un disciple de Baudelaire, de Verlaine et de Mallarmé. — Le numéro de juin apporte une notice sur le fascicule de mai des *Blätter für die Kunst*. On y signale de George « plusieurs pièces originales... *D'un livre de Légendes et de Chants* » qui sont « d'un art très fin » bien qu'on voie que « l'auteur cherche encore ⁵ ». On loue aussi les traductions de Vielé-Griffin, Merrill et Saint-Paul « dues à la plume experte de M. Stefan George ». — Enfin en juillet A.-F. H. (André-Ferdinand Herold) donne la notice suivante sur *Algabal* : « M. Stefan George... publie un nouveau livre : *Algabal* où il nous semble affirmer les qualités qui distinguaient les deux premiers. *Algabal* est divisé en trois par-

1. *Floréal*, septembre 1892. Ces traductions précèdent donc la publication en volume d'*Algabal* et aussi les extraits dans les *Blätter für die Kunst* (octobre).

2. A. Baju, *l'Anarchie littéraire*, Paris, Vanier, 1892, p. 15.

3. *Échos divers et communications* (*Mercure de France*, janvier 1893).

4. Note signée L. Dr. (*Mercure de France*, mars 1893).

5. *Journaux et Revues* (*Mercure de France*, juin 1893).

ties : *Au souterrain empire, Jours, Les Souvenirs*, et les poèmes s'y succèdent dans un ordre voulu et logique ; les rythmes sont variés, adéquats aux pensées exprimées, et la langue nous paraît hardie et d'une belle harmonie...¹ ». Il termine en donnant une traduction de *Vogelschau*.

Il y a aussi une notice sur George dans *l'Ermitage* en 1893, signée « Karl August »². Elle est écrite à propos d'*Algabal* mais commence par une allusion à l'œuvre précédente.. « Avec ses *Hymnen* d'un si pur lyrisme, de surprises délectables et de musiques inouïes dans notre langue allemande M. Stefan George s'est créé un cercle très petit mais passionné d'adhérents qu'il a élargi plus tard par une œuvre plus concentrée et plus approfondie ». « Karl August » signale surtout le fait que « les derniers vers de chaque volume de M. Stefan George nous ont annoncé le volume suivant » et cite en preuve, dans une traduction française, les derniers vers de *Hymnen, Pilgerfahrten* et *Algabal*. Il termine : « Les trois volumes réunis : *Hymnen, Pilgerfahrten* et *Algabal* forment l'œuvre la plus originale et la plus profonde de notre poésie contemporaine allemande ». — Dans le numéro de juillet de *l'Ermitage* on trouve, parmi les réponses de jeunes écrivains français et étrangers à un « referendum artistique et social » organisé par cette revue, une réponse de Stefan George³.

Après le *Mercure de France* c'est de nouveau la revue liégeoise *Floréal* qui témoigne, en 1893, des rapports entre George et les symbolistes. Elle publie en février un poème *Proverbes*, écrit en français par Stefan George. C'est, jusqu'ici, le seul poème français de George qui ait été imprimé. A ce titre il a un intérêt spécial. En voici la dernière strophe, qui est aussi la plus belle :

Sache que tu dois
tuer ta fraîche jeunesse
car ce n'est que sur son tombeau
— si bien des pleurs l'arrosent — qu'éclosent
parmi la seule flore merveilleuse
les seules belles roses⁴.

Proverbes porte la dédicace « Pour les trois Invités de Sur-le-Mont

1. A.-F. H. dans *Les Livres* (*Mercure de France*, juillet 1893).

2. *L'Ermitage*, avril 1893, dans les *Notices bibliographiques*.

3. *L'Ermitage*, juillet 1893.

4. *Floréal*, le 15 février, 1893.

T ». Dans son récent article sur *Stefan George und Frankreich* M. Curt Hirschfeld a publié la lettre suivante de Léon Paschal, ami de Paul Gérardy et collaborateur de *Floréal*, qui nous éclaire sur l'origine de ce poème : « Dans l'été de 1892, nous avions loué, Paul Gérardy et moi, une petite maison de paysan à Sur-le-Mont près de Tilff et non loin de la villa de la famille Rassenfosse... Sans cesse errant, Stefan George, au cours d'un de ses voyages, passa par Tilff et vint nous visiter. Il logea chez Edmond Rassenfosse. En nous quittant, il laissa, en guise d'adieu et de souvenir, un petit poème français dont la première strophe était dédiée à Gérardy, la deuxième à Rassenfosse et la troisième à moi...¹ ». Une traduction allemande de *Proverbes*, faite par George, fut publiée en mai dans les *Blätter für die Kunst* sous le titre *Sprüche*². On trouve dans le numéro du 1^{er} mai de *Floréal* un poème de Gérardy dédié à Stefan George³.

En 1894 les *Portraits du Prochain Siècle* donnent, dans la section *les Militants*, le portrait suivant de George par Albert Saint-Paul :

Hors de son armure un nomade chevalier qui nous la rappelle par son attitude raidie. Le visage pur aux lèvres minces s'anime à peine d'un regard lunaire dans une matité d'ivoire ancien. Cette apparence du poète nous initie déjà à sa pensée. Les vers de Stefan George traduisent des rêves d'un héroïsme mélancolique illuminés de froides clartés bleues — tels des reflets d'acier.

Ses trois poèmes : *Hymnen*, *Pilgerfahrten*, *Algabal*, nous livrent, comme en une symphonie orchestrale, la vie sensationnelle d'une âme supérieurement aristocratique : picturale dans *Hymnen*, idéale dans *Pilgerfahrten*, musicale dans *Algabal*. Il sied de remarquer l'interversion du titre avec l'expression du poème qui explique l'union intime et évidente des Belles-Lettres et des Beaux-Arts, — apanage de la manifestation poétique contemporaine. Mais ce qu'il faut surtout retenir de ce poète c'est qu'il renoue, dans son pays, la vraie tradition poétique en descendant directement des romantiques allemands ; et ainsi le mouvement que crée son œuvre est parallèle à celui du symbolisme français...⁴.

1. Lettre citée par C. Hirschfeld, *Stefan George und Frankreich (die Horen*, Berlin, 5^e année, 1928-1929, n° 11).

2. *Bl. f. d. K.*, I, 4 (mai 1893), p. 97. (La deuxième strophe y manque).

3. Cf. P. Gérardy, *Ballade (Floréal*, le 1^{er} mai 1893).

4. A. Saint-Paul, *Stefan George*, dans *Portraits du Prochain Siècle*, Paris, Girard, 1894, p. 89.

On trouve dans *le Réveil* (Bruxelles et Gand) pour novembre 1894 un poème de Gérardy intitulé *Dédicace à Stefan George* ¹.

En 1895 *le Réveil* publie, dans son numéro d'octobre-décembre, les traductions par Edmond Rassenfosse de plusieurs poèmes de George : des *Poésies panégyriques et pastorales* — *Anniversaire, le Maître de l'Ile, l'Offrande des Premiers-Nés* ; du *Livre de Chants et de Légendes* — *Dans le Goût d'un Ménestrier vagabond II, Lys des Prés* ; du *Livre des Jardins suspendus, Voix dans le Fleuve*. Une note de la rédaction ajoute : « Ces vers, dans l'original, ont été pour la plupart publiés dans les *Blaetter für die Kunst* de 1894-95. Ils font partie du volume allemand de M. Stefan George qui paraît à Berlin ces jours mêmes². »

On voit donc que l'œuvre de George a eu, pendant les années 1891-1895, une répercussion considérable, dans les milieux symbolistes. Les poètes français ont admiré dès le début ces vers, si différents de tout ce qu'on écrivait alors en Allemagne, et qui montraient tant des qualités chères au symbolisme — beauté des rythmes et de la langue, sens du décor symbolique, idéalisme hautain de la pensée. Il est intéressant de voir que les jeunes symbolistes eux-mêmes n'ont pas manqué de signaler, dans ces premiers recueils, l'influence de Baudelaire, de Verlaine et de Mallarmé. Mais on voit que tout en signalant cette influence certaine ils ont reconnu, dès le début, qu'il s'agissait d'un poète indépendant qui « gardait toujours l'originalité de sa pensée » et qui se rattachait, du reste, à une tradition allemande — celle du romantisme.

Pendant ces mêmes années George n'avait pas manqué d'entretenir des relations personnelles avec les symbolistes français et belges. On a vu qu'il passa l'été de 1892 à Paris, où parut *Algabal*, et que dans la même année il fit un séjour à Liège, et encore dans la campagne près de Tilff. En 1893 il séjourna de nouveau à Liège ³. Le romancier Edmond Glesener, qui l'y rencontra en compagnie d'Albert Mockel, se souvient en 1924 d'avoir été très impressionné par ce « noble étranger, dont le front tourmenté, la mâchoire impérieuse, l'œil sardonique et le monocle riche de reflets firent dès l'abord une forte impression sur mes dix-huit ans. C'était le poète allemand Stefan George...⁴ ». Wolters nous

1. *Le Réveil*, novembre 1894.

2. *Le Réveil*, oct.-déc., 1895. Il s'agit des *Hirten- und Preisgedichte* etc.

3. Cf. Albert Mockel dans la *Rev. d'Allemagne*, novembre-décembre 1928.

4. *La Wallonie en fleurs* (Seraing-sur-Meuse), avril-mai 1924.

dit que de 1894 jusqu'à la fin du siècle George restait toujours quelques mois à Bruxelles lorsqu'il voyageait à Paris ou qu'il en revenait, et qu'il y fit la connaissance de poètes comme Emile Verhaeren et Charles Van Lerberghe ¹ et d'artistes comme August Donnay, Armand Rassenfosse et Fernand Khnopff. Pourtant il faut constater qu'à partir de 1894 c'est en Allemagne, à Munich et à Berlin, que George passe la plus grande partie de l'année.

3. — DAS BUCH DER HIRTEN- UND PREISGEDICHTE (1895).

Les trois recueils de vers qui suivirent *Algabal* parurent à Berlin en un seul volume en 1895 ². George avait commencé à les composer dès le printemps de 1893 ³ et il en avait publié nombre d'extraits dans les deux premières séries des *Blätter für die Kunst*. C'est donc dans la période 1893-1895, mais surtout dans les années 1893 et 1894, que doit se placer la composition de ces poèmes.

C'est *Das Buch der Hirten- und Preisgedichte* qui ouvre la série. Sept poèmes de ce recueil avaient paru antérieurement dans les *Blätter für die Kunst* — *Jahrestag*, *Der Herr der Insel*, *An Menippa*, *An Damon*, *An Sidonia*, *An Kallimachus*, *Ein Zweites an Menippa* (*Bl. f. d. K.*, II, 1, janvier 1894), *Der Auszug der Erstlinge* (*Bl. f. d. K.*, II, 4, octobre 1894).

C'est donc en partie à l'année qui suit la publication d'*Algabal* qu'il se rattachent ces poèmes. Mais quel abîme sépare les deux cycles ! George lui-même avait déjà indiqué cette différence d'inspiration par les symboles de *Vogelschau*, l'épilogue à *Algabal*, où un vent brûlant, soufflant à travers une forêt tropicale, fait place, dans la dernière strophe, à un vent « froid et clair ». Et cela donne très exactement la sensation qu'on a en passant d'un livre à l'autre. Après l'éclat éblouissant, les parfums enivrants, les musiques étourdissantes d'*Algabal* ce sont les couleurs tendres, les décors rustiques, les flûtes des bergers. Après une cour romaine de la décadence, c'est la Grèce des Bucoliques.

1. Van Lerberghe, en particulier, resta en relations avec le cercle de George. Il fit un long séjour en Allemagne en 1899, et il écrivait alors, à propos de l'artiste Melchior Lechter dont il venait de faire la connaissance, qu'il était « avec Stefan George, la figure la plus caractéristique que j'ai rencontrée jusqu'ici ».

2. Ce livre, paru dans l'édition des *Bl. f. d. K.*, est très rare aujourd'hui. Pour cette raison, toutes nos références se rapportent, comme avant pour *H. P. A.*, à la 2^e éd. parue chez Bondi, Berlin, en 1899.

3. Cf. Wolters, op. cit., p. 41 et 91.

Dans *Algabal* l'élément historique avait eu, au fond, fort peu d'importance. Ici, au contraire, il devient une partie essentielle du recueil. Car le poète, qui, dans toutes ses œuvres précédentes, se faisait un univers à sa propre image, vient de trouver maintenant, non dans le présent, il est vrai, mais dans le passé, un monde qui correspond à certaines tendances de son âme individuelle. « In den Hirtengedichten begreift er zum erstenmal an geschichtlicher Fremd- oder Fernwelt ein Eigenes und Verwandtes und lässt sich in sie ein, auch hier nicht, ohne sie zu durchdringen, doch nicht mehr mit der herrischen Gewalt die den sklavischen Stoff zwingt, sondern mit der feurigen Milde die um die bräutliche Seele wirbt ¹ ».

Il n'est pas étonnant que ce fut précisément dans les mois qui suivirent *Algabal* que George fit ce premier pas vers une réconciliation de l'idéal avec le réel. Les efforts titanesques de l'empereur romain d'affirmer les droits souverains de l'âme contre ceux de la nature et de la vie avaient abouti à une impasse. Il fallait désormais ou se taire ou chercher ailleurs son inspiration. Et, d'autre côté, dans *Algabal* George avait perfectionné sa technique, il avait proclamé, de la façon la plus absolue, la puissance de l'âme poétique, il avait montré l'abîme infranchissable entre lui et l'esprit matérialiste de son époque. Maintenant, beaucoup plus sûr de lui-même et de son empire, il n'a plus tant besoin de défendre contre les hordes barbares la citadelle qu'il a rendue inattaquable. Ce sont les années où sa vie personnelle s'enrichit de maintes amitiés nouvelles qu'il a chantées dans les *Preisgedichte*. Ce sont aussi les années où il voit rayonner à travers les siècles la claire lumière de la Grèce.

Mais il ne faut pas croire que les *Hirten- und Preisgedichte*, qui admettent pour la première fois un élément historique, soient pour cette raison des poèmes objectifs. Ce qui attire George dans la Grèce ancienne, c'est non le charme mélancolique d'une civilisation disparue mais la manifestation la plus parfaite que le monde ait encore connue de forces toujours vivantes. L'idéal « antique » est un idéal éternel. George le sent vivre en lui, et c'est pourquoi il accueille avec un amour pieux la Grèce historique, ce monde où les tendances « antiques », qui ne survivent maintenant que dans des individus isolés, avaient trouvé leur

1. Gundolf, *George*, p. 95.

manifestation la plus parfaite et la plus universelle. D'ailleurs, lui-même a tenu à corriger l'erreur qui verrait dans son recueil grec, ainsi que dans le recueil moyenageux et le recueil oriental qui le suivent, un tableau objectif d'une civilisation disparue. Dans la préface à la deuxième édition (la première destinée au grand public) de *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten*, parue en 1899, il écrit :

Es steht wohl an vorauszuschicken dass in diesen drei werken nirgends das bild eines geschichtlichen oder entwickelungsabschnittes entworfen werden soll : sie enthalten die spiegelungen einer seele die vorübergehend in andere zeiten und örtlichkeiten geflohen ist und sich dort gewiegt hat... Jede zeit und jeder geist rücken indem sie fremde und vergangenheit nach eigner art gestalten ins reich des persönlichen und heutigen und von unseren drei grossen bildungswelten ist hier nicht mehr enthalten als in einigen von uns noch eben lebt ¹.

Quel est le monde qui se révèle à nous dans *Das Buch der Hirten- und Preisgedichte* — miroir et de la Grèce antique et de tendances fondamentales dans l'âme du poète lui-même ? Son caractère le plus saillant c'est une acceptation complète — et non seulement complète mais joyeuse — de la nature et de la vie humaine. Il n'y a plus de contraste pénible, pour les gracieuses figures qui se meuvent dans ce paysage agreste, entre le monde qui les entoure et celui de leurs rêves. Jamais il ne leur viendrait à l'esprit de vouloir substituer, comme dans *Algabal*, à cette campagne souriante les prodiges d'un royaume souterrain, dont la nature fût bannie comme imparfaite. Et de même, dans leur vie personnelle, elles ne se plaignent point, comme le fait l'empereur romain, des intrusions de la vile réalité. Au contraire, elles n'aspirent pas à une autre existence que celle que leur offre la vie quotidienne avec ses fêtes, parfois, et parfois ses exigences douloureuses.

La nature extérieure, la vie quotidienne accueillies avec joie, n'est-ce pas là une aspiration qui paraît tout le contraire de celle d'*Algabal* ! Et pourtant les deux cycles restent la création d'une même âme et d'une même attitude fondamentale. Loin d'en être la réfutation, *Das Buch der Hirten- und Preisgedichte* est plutôt

1. Cette préface manque à la 1^{re} éd. (1895) mais on la trouve dans les *Bl. d. f. K.*, II, 4 (octobre 1894), sans variations, sauf pour la dernière phrase, qui se lit : « spiel und übung bedeute das scheinbare ausbilden verschiedener stile für solche die nur auf den einen hinzuarbeiten raten : den unsrer zeit oder der kommenden ».

une preuve nouvelle du fait, si souvent constaté par ses meilleurs critiques, qu'il s'agit toujours, chez George, de croissance « entendue dans le sens même où s'opère la croissance d'un arbre », et que ses recueils différents sont comme des cercles concentriques, bâtis chacun autour du même fait central. L'acceptation de la nature et de la vie humaine dans les *Hirten- und Preisgedichte* n'implique nullement un renoncement de cette recherche de l'idéal qui inspira *Hymnen*, *Pilgerfahrten* et *Algabal*. Mais maintenant George vient de découvrir dans le passé historique une époque — celle de la Grèce primitive — qui signifie pour lui une réconciliation complète entre le réel et l'idéal, le corps et l'âme, la passion et la vocation sacrée.. Ce qu'il évoque dans ses « Bucoliques » c'est une « atmosphère tout édenique, où le rêve charnel se dissout dans la frissonnante luminosité du paysage, où les corps et les âmes fusionnent dans la fluidité ingénue d'une matière cosmique encore primitive.. ¹ ».

Tous les poèmes des *Hirten- und Preisgedichte* indiquent que dans ce monde antique, selon la pensée du poète, la beauté divine est immanente aux objets de la nature et aux événements de la vie. Le divin dans la nature ! Jamais on n'a trouvé pour exprimer ce sentiment primitif symbole plus frappant que celui du phénix fabuleux dans *Der Herr der Insel*, cet oiseau mystérieux dont la vaste envergure le fait ressembler, lorsqu'il vole, à un sombre nuage, et dont la voix enchanteresse fait venir vers lui, le soir, dans la mer étincelante, les dauphins, amis du chant. Rarement la vénération naïve et profonde du pâtre pour la nature maternelle n'a trouvé d'expression plus parfaite que dans *Der Tag des Hirten* :

... Er krönte betend sich mit heilgem laub
Und in die lind bewegten lauen schatten
Schon dunkler wolken drang sein lautes lied ².

Et on trouve partout la même piété envers la vie qu'envers la nature. Le sort, qu'il soit joyeux ou douloureux, est reconnu comme étant également une manifestation de forces divines qu'il faut accepter sans question :

1. J.-E. Spenlé, art. cit. (*Mercure de France*, juillet-août 1928).

2. *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte etc.*, p. 15.

O schwester nimm den krug aus grauem thon,
 Begleite mich ! denn du vergasest nicht
 Was wir in frommer wiederholung pflegten.
 Heut sind es sieben sommer dass wirs hörten
 Als wir am brunnen schöpfend uns besprachen :
 Uns starb am selben tag der bräutigam¹.

C'est ainsi, sans plainte ni révolte, qu'on accepte la mort du fiancé. Le héros qui, après maint exploit glorieux, a reçu dans le combat avec le serpent ailé la plaie qui ne se cicatrise plus, se retire du monde d'action, sachant que les dieux ne lui sont plus favorables (*Das Ende des Siegers*). Les deux éphèbes qui n'ont pas été jugés assez beaux pour travailler dans le temple jettent leurs couronnes et s'enfuient, silencieux, dans « la noire forêt du sort » (*Abend des Festes*). Et c'est sans pleurs ni regrets que les premiers-nés, dociles au sort qui les a élus, s'éloignent du paysage natal pour se chercher ailleurs une patrie nouvelle (*Der Auszug der Erstlinge*). Dans *Geheimopfer* c'est le sacrifice de la vie même qu'exige le destin. Mais les adolescents qui doivent être immolés à la fleur de leur jeunesse accueillent avec joie la mort immanente, confiants de goûter un instant, dans une extase dionysiaque, la vie suprême. Si le sort conduit, au contraire, vers la vie et le succès, on accepte ses dons sans grand étonnement, aussi calme dans le bonheur que dans le désastre. L'athlète, devenu subitement le héros de tout un pays, paraît inconscient de sa gloire nouvelle, tant il s'est toujours identifié avec son sort (*Der Ringer*).

Il est très évident, d'après ces poèmes, que chercher la beauté suprême dans une réalité vivante et actuelle ne veut point dire, pour George, renoncer à cette discipline sévère qu'il avait crue si nécessaire, dans ses recueils précédents, pour le chercheur d'idéal. Nous avons vu combien souvent il est question, dans ces poèmes, de douleur, de renoncement, de mort. George est bien plus près, dans son néo-hellénisme, de l'ascète que du voluptueux. Pour lui l'idéal antique, s'il recherche sur cette terre même la beauté parfaite, n'en vise pas moins à la beauté dans son sens le plus élevé — celui, tout spirituel, d'harmonie, de loi cosmique. Et l'on comprend mieux maintenant pourquoi le cycle des *Hirtengedichte*, avec ses dieux et ses satyres, ses nymphes et ses bergers, nous émeut souvent par une tristesse intime, discrète mais

1. Ibid., p. 11.

profonde. Car y a-t-il au monde de maîtresse plus exigeante que la beauté, si on entend par là l'harmonie complète, celle du corps avec l'âme, de l'âme avec le sort, du sort individuel avec le sort universel ? Alors l'amour ne suffit plus pour faire naître l'amour — le satyre velu doit délaisser les rivages qu'il aime parce que la belle nymphe ne veut pas de sa présence (*Zwiesgespräch im Schilf*) ; les jeunes filles rieuses se moquent de la laideur du dieu sylvain et lui souffrira longtemps de ces rires clairs :

Ich will den abend zwischen grauen nebeln
Zum Herrn der Ernte klagen sprechen weil er
Zum ewigsein die schönheit nicht verlieh¹.

Mais on ne questionne pas le sort, on l'accepte, car les plaintes véhémentes, c'est encore un péché contre l'harmonie universelle. On reconnaît les droits souverains de la beauté, heureux si l'on est un de ses élus, soumis si l'on est une de ses victimes.

Les *Preisgedichte* montrent, dans un décor non plus bucolique mais urbain, une conception identique de la vie. Si les hommes et les femmes à qui sont dédiés ces poèmes appartiennent évidemment à une société n'ignorant aucun trésor de l'art ni de la littérature, cette culture n'a point détruit en eux l'union intime avec la nature et la vie. Au contraire, elle a rendu plus intense en eux la vie profonde, non celle de l'esprit simplement mais celle de tout l'être.

... Stets im verkehre mit himmlischen dingen umfloss uns
Etwas wie himmlischer glanz...²

Ils ont, tout autant que les êtres simples et naturels des *Hirtengedichte*, une révérence instinctive pour leur destinée. Mais, cette fois, c'est surtout dans leurs relations sociales qu'ils en font preuve. Avec un sûr instinct, ils repoussent tous ceux dont la nature leur est étrangère (*An Menippa*) ; ils renoncent au bonheur interdit par le destin (*An Apollonia*) ; mais ils savent accueillir avec reconnaissance les amitiés vraiment dignes que leur amène le sort propice (*An Damon*, *An Sidonia*, *An Phaon*, *An Luzilla*), tout en sachant que ces moments heureux ne se prolongeront pas indéfiniment.

1. Ibid., p. 17.

2. Ibid., p. 33.

A cette évocation d'une société vraiment digne et vraiment naturelle George a donné, à dessein, le titre *Preisgedichte auf einige junge Männer und Frauen dieser Zeit*. Il nous prévient ainsi que, dans ces poèmes, il ne veut point reconstruire un milieu antique, mais célébrer des hommes et des femmes qu'il connaît personnellement, et qui sont inspirés par le même idéal qui animait la société aux beaux temps de la Grèce.

Tel est, dans ses caractères essentiels, *Das Buch der Hirten- und Preisgedichte*. Nous avons vu que, malgré les différences évidentes avec *Algabal*, ce recueil ne présente nullement une révolution inattendue dans l'œuvre de George. Mais cette étude a pour objet non d'étudier exclusivement l'œuvre de George mais de préciser les rapports de cette œuvre avec le symbolisme français. Et maintenant se pose une autre question : un recueil dont l'inspiration est d'essence historique, et qui, en plus, s'inspire d'une période d'histoire dont le caractère fondamental est la fusion de l'idéal avec la réalité, est-ce toujours une œuvre « symboliste » dans le sens même du symbolisme français ? A cette question il faut répondre toujours dans l'affirmative, mais en ajoutant cette fois une réserve importante. Ici, comme avant, le but essentiel — et pleinement réalisé — de chaque poème est de communiquer une impression, de suggérer un état d'âme. Les images sont toujours des symboles. Mais il s'agit maintenant d'une âme qui est consciente de ses propres tendances, assez consciente pour les assimiler de propos délibéré avec des tendances de l'antiquité grecque. Ici l'inspiration est devenue plus réfléchie, plus universelle, et, il faut bien le dire, moins intimement personnelle. Et puis on ne trouve plus, dans ce recueil grec, comme on en trouvait encore dans *Hymnen*, *Pilgerfahrten* et *Algabal*, des poèmes dont le propre est d'évoquer, par des allusions aussi vagues que possible au monde de phénomènes, une beauté transcendante. Ce n'est plus de l'art idéaliste, dans le sens absolu où l'entendait Mallarmé. Mais c'est ici qu'il faut se souvenir que *Das Buch der Hirten- und Preisgedichte* est non un livre isolé mais la première partie d'une trilogie. George y exprime certaines tendances fondamentales de son âme, mais non toute son âme. Il faudra encore tenir compte, avant de passer un jugement définitif sur son art en 1895, des *Sagen und Sänge* et des *Hängende Gärten*.

Une importance spéciale s'attache aux *Hirten- und Preisgedichte* parce que ce livre représente une conception nouvelle de

l'antiquité classique dans la littérature allemande. Au dix-huitième siècle on avait appris, sous la tutelle de Winckelmann, à admirer dans la Grèce antique « eine edle Einfalt und eine stille Grösse ». Goethe et Schiller avaient enseigné l'harmonie de l'idéal classique. Mais ces conceptions étaient foncièrement la création d'un désir nostalgique plutôt que l'évocation d'une réalité. « Von Winckelmann bis Nietzsche waren die Griechenbilde wesentlich Gesichte deutscher Sehnsucht nach einem überdeutschen Ideal, nach einer unerreichbar geglaubten, ja gewollten Höhe und Ferne...¹ ». Entendez l'héroïne de Goethe dans son drame le plus complètement classique :

Und an dem Ufer steh' ich lange Tage
Das Land der Griechen mit der Seele suchend...

Comme elle est loin de l'héroïne d'Euripide, cette Iphigénie allemande, rêveuse idéaliste et qui, à la fin du drame, triomphe sur la fatalité par une victoire morale. Malgré leurs efforts héroïques, dit Nietzsche, il n'était donné ni à Goethe ni à Schiller de pénétrer dans la montagne magique des Hellènes ; ils devaient se contenter de regarder, comme Iphigénie, sur la Tauride barbare, vers la patrie rêvée par-delà l'océan. Et même la Grèce panthéiste et mystique de Hölderlin, malgré la place qui y est faite à l'élément tragique, reste encore, en partie, au moins, un idéal autant qu'une réalité.

A cette antiquité trop édénique ou trop mystique Nietzsche opposa dans *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) une antiquité toute différente. Il montra, à l'origine de la civilisation hellénique, un pessimisme sombre qui créa lui-même les dieux sereins de l'Olympe dans l'effort de se rendre plus tolérables les misères de l'existence. A ceux qui seraient trompés par la sérénité perpétuelle de l'Olympe, il rappelle le mythe significatif de Silène répondant au roi Midas que le plus grand bonheur, pour les hommes, eût été de ne jamais naître, et que la meilleure chose qui puisse leur arriver maintenant est une mort prochaine. Mais sur les horreurs de l'existence les Grecs triomphent par le miracle de leur art, avec ses deux principes opposés, l'apollinien et le dionysiaque.

Il est évident que la Grèce de George, dans les *Hirten- und Preisgedichte*, ne ressemble pas entièrement aux conceptions des

1. Gundolf, op. cit., p. 106.

grand précurseurs, bien qu'elle en garde, inévitablement, des reflets. De la Grèce humaniste de Goethe et de Schiller, elle diffère par sa plus grande réalité, par la place qu'elle fait au renoncement, à la douleur, à la mort. D'ailleurs, les investigations des philologues et les découvertes archéologiques avaient rendu impossible, au dix-neuvième siècle, l'ancienne conception trop idéaliste de la Grèce primitive. Et, sous le rapport de la réalité, la conception de George est supérieure encore à celle de Hölderlin, bien qu'elle soit plus proche de cette dernière que des précédentes. La Grèce de George diffère aussi de la Grèce de Nietzsche par son attitude envers la fatalité. Avec Stefan George la souffrance ne parvient pas à triompher de la beauté, car la fatalité, dans les *Hirten- und Preisgedichte*, qu'est-ce sinon l'harmonie cosmique ? Même si ses exigences sont lourdes, on éprouve de la joie à lui obéir, car on sent s'épanouir, dans le sacrifice comme dans le bonheur, les forces les plus profondes de sa propre nature.

Si on cherche en vain dans la littérature allemande une conception de la Grèce antique semblable à celle de George, trouvera-t-on, encore cette fois, ses modèles dans la poésie française moderne ? Il n'est pas possible de répondre à cette question de façon aussi définitive que dans le cas d'*Algabal*. N'oublions pas qu'il ne s'agit plus maintenant d'un débutant qui vit isolé dans son propre pays, mais du fondateur d'une revue importante, entouré d'artistes à tendances analogues. Pourtant cette étude serait bien incomplète si on oubliait de signaler le rôle de l'hellénisme dans la poésie française moderne. Il y a là une preuve nouvelle de la profonde affinité entre Stefan George et les symbolistes français.

Pour comprendre le rôle de la Grèce dans le symbolisme, il faut penser d'abord au Parnasse. En France, tout autrement qu'en Allemagne, la nouvelle antiquité que révélèrent à l'Europe du dix-neuvième siècle les découvertes des archéologues et des philologues trouva expression de bonne heure dans la poésie. La vulgarisation d'ouvrages comme celui de Creuzer montrant le sens philosophique des mythes anciens, des fouilles archéologiques qui révélèrent « la force des sculptures d'Égine et d'Olympie et la rudesse des Doriens, à côté de la poésie familière de Théocrite et de l'Odyssée ¹ », toutes ces causes avaient produit en France, vers 1850, une conception de l'hellénisme beaucoup plus conforme à la vérité historique.

1. Miodrag Ibrovac, *José-Maria de Heredia, sa vie, son œuvre*, Paris, 1923, p. 239.

Nourris de cette science nouvelle les poètes se tournèrent vers la Grèce. Gautier abandonna pour elle le culte du Moyen-Age romantique, Banville lui demanda ses thèmes, Leconte de Lisle lui éleva dans ses *Poèmes antiques* (1852) un monument beau comme une de ses propres sculptures. La Grèce de Leconte de Lisle, puissant traducteur d'Homère, d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, d'Hésiode, est une Grèce vivante qui se manifeste en une série de tableaux d'une grande beauté. Mais la froide objectivité de ces évocations ne plaisait point aux poètes symbolistes. Et lorsque transperçait, par exception, un accent plus personnel, il révélait que la philosophie dont était née cette poésie d'apparence « impassible » était une philosophie sceptique et pessimiste.

L'hostilité des symbolistes envers les évocations grecques du Parnasse admettait pourtant une exception. *Les Trophées* de José-Maria de Heredia, recueil paru en 1893 mais dont on connaissait depuis longtemps presque tous les sonnets, trouvèrent des admirateurs non seulement chez les Parnassiens, mais encore chez les poètes plus jeunes. « *Les Trophées*, dit Henri de Régner, furent entre les Symbolistes et les Parnassiens ce que furent à peu près les *Bucoliques* d'André Chénier entre les Classiques et les Romantiques; le lien entre deux poésies¹. » Les tableaux antiques de Heredia dans la première partie des *Trophées*, *la Grèce et la Sicile*, sont, autant que ceux de Leconte de Lisle, le fruit d'une vaste érudition. Heredia fut initié à l'étude de la civilisation grecque par le savant auteur des *Réveries d'un païen mystique* (1876), Louis Ménard, et plus tard il s'inspira aussi de la traduction française de l'Anthologie grecque (1863), et de la *Mythologie de la Grèce antique* de P. Decharme (1879). Mais la perfection de ses évocations grecques est due non seulement à ses vastes connaissances historiques mais encore à une sympathie de tempérament. Heredia a aimé les évocations antiques « pour elles-mêmes, d'un amour ingénu, qui augmente la force de l'illusion, en gardant aux mythes leur sens à la fois divin et enfantin² ». Il a dit lui-même : « Il faut que l'artiste ait en lui le sentiment de la vie à toutes les époques... Les études le plus patiemment érudites ne sauraient suppléer ce sens mystérieux, presque divinatoire...³ ».

1. H. de Régner, *Figures et Caractères*, 1901, p. 315.

2. M. Ibrovac, op. cit., p. 244.

3. Cité dans *ibid.*, p. 203.

C'est ce sens « divinatoire » qui donne une telle fraîcheur à ses poèmes antiques. Certes, ce n'est pas de l'art symboliste. On se rend mieux compte à quel point les *Hirten- und Preisgedichte* s'éloignent de l'art authentiquement parnassien lorsqu'on compare les poèmes grecs de George avec les sonnets mythologiques de Heredia. George, lui, évite à dessein les mythes universellement connus, auxquels s'attache toujours une interprétation générale. En vrai symboliste il repousse cette suggestion de vérités abstraites et préfère créer lui-même (*Der Herr der Insel*) des légendes susceptibles d'une suggestion plus personnelle et plus mystérieuse. Mais lorsque dans ses *Epigrammes et Bucoliques* Heredia abandonne la mythologie pour des scènes de vie antique, urbaines ou pastorales, on retrouve — sous un aspect plus objectif, il est vrai — un sentiment profondément hellénique de la nature et de la fatalité qui rappelle plus d'une fois celui qui anime les *Hirten- und Preisgedichte*. Mais c'est surtout entre le style des deux recueils qu'une comparaison est possible. Nous retrouvons le même art de fixer en quelques lignes la quintessence d'une civilisation. Et, avec la même concision, c'est la même énergie du relief, la même beauté des couleurs et des lignes. Qu'on compare à cet égard deux sonnets de Heredia, *Le Coureur* et *Le Cocher* avec deux poèmes de George *Die Lieblinge des Volkes* (*Der Ringer — Der Saitenspieler*).

Nous ne voulons pas dire néanmoins qu'il y a dans le recueil de George un rappel conscient des sonnets grecs de Heredia. Mais n'est-il pas intéressant de constater que c'est dans cette œuvre française qu'on trouve, mieux qu'en aucune œuvre allemande, malgré la différence évidente de l'inspiration, une réelle affinité avec les poèmes grecs de George ? Ce fait témoigne de nouveau de tout ce que doit son art aux qualités romanes qu'il a absorbées lors de son premier contact avec le symbolisme.

Si l'inspiration grecque est puissante dans l'œuvre de Heredia où il y a, selon le mot subtil de Stuart Merrill, synthèse mais pas symbole, elle est puissante aussi dans le symbolisme propre. Non qu'on la trouve chez Baudelaire, poète essentiellement moderne qui n'a pas ménagé à « l'école païenne » ses plus durs sarcasmes. On ne la trouve pas non plus chez Verlaine. Celui-ci annonce, il est vrai, dans les *Poèmes saturniens*, sa fidélité à une formule d'art parnassienne, donc nécessairement antique. Mais comme on entend bien déjà l'audace verlainienne et toute personnelle dans cette question qui défend la beauté « impassible » de l'antiquité :

Est-elle de marbre ou non, la Vénus de Milo ?

Mais le maître du symbolisme, Mallarmé, a pris à la Grèce bucolique non seulement le décor mais une bonne part de l'âme dans son *Après-midi d'un Faune*. George y a goûté le sentiment de l'union avec la nature maternelle, et peut-être qu'il est passé un souvenir direct de cette « églogue », si pleine de la chaleur de midi aux « bords siciliens », dans la première strophe de son *Zwiesgespräch im Schilf* :

Warum nach dem mittagserwachen wo schönste
gesänge mir werden
Wo weinrot winden um zirpende goldene
stengel sich schmiegen
Und kreise von zartestem glanz die verwobenen
sträucher umflimmern
Enttauchest du wieder den wellen vor mir
meine freude belauschend ?

Pourtant qui ne sent pas la différence entre l'inspiration de George et celle de Mallarmé ? Le faune qui se demande

ou si les femmes dont tu gloses
Figurent un souhait de tes sens fabuleux !

n'habite plus la même Grèce primitive que le satyre de George. Pour celui-ci la nymphe est une réalité, pour l'autre la beauté des nymphes est une vision, et même c'est surtout en étant vision qu'elles sont belles.

L'antiquité grecque ne compte pas dans les toutes premières années de la nouvelle poésie, malgré l'*Après-midi d'un Faune*, autant d'admirateurs chez les symbolistes qu'elle n'en avait eus chez les parnassiens. Elle est « comme discréditée » par le rôle qu'elle a joué dans l'école rivale. Pourtant dès 1887 Francis Vielé-Griffin situe dans la Grèce antique son poème dramatique *Ancæus* (publié en 1888). Pierre Quillard invoque souvent dans la *Gloire du Verbe* (1890) le souvenir glorieux de l'Hellade disparue. Mais c'est surtout Henri de Régnier qui, dans maint poème des *Episodes* (1888), « a-borde aux rivages hellènes, et... après avoir salué « le temple en-guirlandé du seuil au faite » ... s'enfonce dans les vallons fréquentés par les nymphes, et s'égare dans les forêts qui gardent « le pas de quelque faune empreint aux fleurs foulées ¹ ». Cet amour de la Grèce

1. J. Charpentier, *le Symbolisme*, p. 102.

antique reparaît dans les *Poèmes anciens et romanesques* (1890), où il évoque continuellement, comme symboles de son état d'âme, des êtres mythologiques : les Satyres, les Tritons, les Nymphes, les Chimères, Ariane, Omphale, Hélène... En 1890 Jean Moréas fonde l'École romane et dans *le Pèlerin passionné* (1891) il se retourne vers la Pléiade, et, par conséquent, en même temps vers l'hellénisme, et écrit des « églogues » comme celle à Galatée, où « la sobre et puissante poésie de Théocrite se mêle des gentilleses un peu mièvres de la pastorale française... ¹ ». En 1891 Pierre Louys publie une première plaquette de vers, *Astarté*, où le symbolisme puise encore à la mythologie grecque. Ces vers avaient paru d'abord dans la petite revue *la Conque* (1891) où on pouvait lire en même temps des poèmes de Paul Valéry, *Hélène la reine triste*, *Orphée*, *Narcisse parle...*, baignés de lumière grecque.

A partir de 1892, on constate, chez les poètes symbolistes, une véritable renaissance hellénique. Pierre Louys traduit *les Poésies de Méléagre* (1893) et *Scènes de la Vie des Courtisanes*, de Lucien de Samosate (1894). Il publie en 1894 *les Chansons de Bilitis*, « traduites du grec », qui reproduisent si parfaitement le ton d'un livre antique qu'on les a prises pour une traduction authentique. Francis Vielé-Griffin donne en 1894 le poème dramatique *Palaï*, suite de trois dialogues du jeune Pindare avec Corine de Tanagra, Myrtis d'Anthédon et Lassos d'Hermione, poème qui est « d'une si haute et si sereine inspiration, d'un sentiment si délicat et si hellénique ² ». Moréas compose dans les années 1891-1893 *Enone au clair visage* et *Sylves* (recueillis plus tard dans *Poèmes et Sylves*, 1886-1896), et publie en 1894 *Eriphyle, suivi de quatre Sylves*. Dans ces poèmes nouveaux il y a davantage de charme antique que dans *le Pèlerin passionné*. Mais, encore une fois, c'est Henri de Régnier qui, dans le recueil *Aréthuse* (1895), évoque de la manière la plus intime et la plus vivante l'âme de la Grèce antique. S'il est passé un écho de la vie moderne, complexe et troublante, dans ces « églogues et pastorales », c'est aussi « le plus lointain passé bucolique » qui y survit.

Aucune de ces évocations antiques ne correspond exactement à celle de George. Sa Grèce, dans les *Hirten- und Preisgedichte*, reste bien à lui. Si elle n'a pas le caractère visionnaire de celle de Mallarmé, elle n'est point vue non plus, comme celle de Moréas, à

1. A. Beaunier, *la Poésie nouvelle*, p. 158.

2. Ibid., p. 269.

travers la Renaissance. Elle n'a pas non plus le caractère raffiné, à la fois antique et moderne, des évocations alexandrines de Pierre Louys, ni l'ardeur passionnée qui anime les poèmes d'Henri de Régnier. De plus, en vertu de cet élément plus objectif que nous avons remarqué, elle ne suscite pas en nous des rêveries aussi intimes que celles suggérées par les poètes français. La Grèce d'Henri de Régnier, où nous parlent à voix basse le Passé, le Désir et le triste Étranger, est plus près de nous que la Grèce sereine des *Hirten- und Preisgedichte*. Et pourtant, malgré ces différences, il existe une affinité profonde entre le recueil allemand et les recueils français. On retrouve, et dans le livre de George et dans les évocations des symbolistes, le même sentiment profond de la beauté des formes harmonieuses, le même culte passionné de la nature telle que les Hellènes nous l'ont léguée — ce doux paysage pastoral de vallées et de fontaines, de vignes et de vergers, de forêts et de mer — et enfin le même sentiment à la fois amer et doux du destin inexorable et de « la mort éternelle » qui « s'avance à travers les roses ¹ ».

N'est-il pas intéressant de constater ainsi un même retour, chez les poètes français et le poète allemand, vers la Grèce antique ? Il y a là une preuve de plus de leur profonde affinité. Y a-t-il aussi une preuve de l'influence des premiers sur le second ? Ce qui est certain c'est que, lorsque les *Hirten- und Preisgedichte* parurent en l'automne de 1895, l'amour des symbolistes français pour l'antiquité grecque s'était déjà manifesté par nombre d'évocations délicieuses que le traducteur de Mallarmé, d'Henri de Régnier, de Vielé-Griffin et de Moréas avait sûrement eu l'occasion de lire, non seulement recueillies en volume mais éparses dans les revues de l'époque ². Nous ne voulons point dire que le décor grec dans les *Hirten- und Preisgedichte* ait été suggéré uniquement par la lecture des œuvres symbolistes. Il faut certainement faire la part, dans le recueil de George, de l'influence des arts plastiques — surtout de la peinture de Böcklin — et aussi de celle d'amis comme Alfred Schuler, qui avait une connaissance si profonde de l'antiquité classique ³. Mais lorsqu'on a reconnu l'existence d'autres influences dans le recueil grec de George, lorsqu'on a reconnu aussi que ce livre a bien son caractère à lui, et qu'il y entre un élément plus objectif que dans les poèmes des symbolistes français, il reste

1. Miodrag Ibrovac, op. cit., p. 251.

2. Des vers d'*Aréthuse* avaient paru au *Mercury de France*, au *Réveil* etc.

3. Cf. Wolters, *Stefan George und die Blätter für die Kunst*, p. 69-72.

pourtant difficile de croire que son auteur n'ait été inspiré en partie par cette merveilleuse renaissance hellénique qui s'était déjà affirmée dans la poésie française.

Nous n'avons rien dit jusqu'ici de la forme des *Hirten- und Preisgedichte*, mais probablement c'est là que se révèle surtout l'influence du symbolisme français. Car ce sont des qualités qu'il a absorbées lors de son contact avec le symbolisme qui confèrent à ce livre, comme aux suivants, ses beautés les plus remarquables. C'est dans *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten*, a-t-on dit, que « l'éducation parnassienne de Stefan George célèbre ses plus beaux triomphes ¹ », et si l'on entend que l'éducation parnassienne est l'art de la suggestion, en poésie, par la beauté des formes visibles, on ne saurait contester la vérité de cette affirmation. N'est-ce pas, à vrai dire, grâce à cette éducation parnassienne qu'il a pu si bien comprendre l'hellénisme ?

Algabal avait marqué, dans l'œuvre georgienne, la victoire définitive sur la langue. C'est dans *Das Buch der Hirten- und Preisgedichte* que ses dons plastiques atteignent le plus haut degré de perfection. Les tableaux dans *Algabal*, si remarquables qu'ils fussent, avaient brillé d'un éclat fiévreux qui trahissait une création de la vision plutôt que la reproduction d'une réalité. Dans les *Hirten- und Preisgedichte* les images visuelles sont moins colorées et plus sculpturales. Dans une clarté douce comme celle des premiers instants d'une aube de printemps se détachent sur un ciel clair quelques lignes pures et délicates — un arbre, une colline, une plage, une rue, un vaisseau... « sparsame und bedeutende Linien wie an alten Krügen...² ». Et sur ce fond très simple s'agitent les figures, vont, viennent, s'arrêtent et se retournent, belles comme des sculptures qui seraient vivantes. Le poème suivant fait surgir devant nous, dans ses quatorze vers, une figure d'athlète dont la beauté harmonieuse équivaut à celle d'une statue grecque :

DER RINGER

Sein arm — erstaunen und bewundrung — rastet
An seiner rechten hüfte, sonne spielt
Auf seinem starken leib und auf dem lorbeer
An seiner schläfe, langsam wälzet jubel

1. J.-E. Spenlé, art. cit. *

2. H. von Hofmannsthal dans *Die Zeit* (Vienne), le 21 mars 1896.

Sich durch die dichten reihen wenn er kommt
 Entlang die grade grünbestreute strasse.
 Die frauen lehren ihre kinder hoch -
 Erhebend seinen namen freudig rufen
 Und palmenzweige ihm entgegenstrecken.
 Er geht, mit vollem fusse wie der löwe
 Und ernst, nach vielen unberühmten jahren
 Die zierde ganzen landes und er sieht nicht
 Die zahl der jauchzenden und nicht einmal
 Die eltern stolz aus dem gedränge ragen ¹.

La poésie allemande n'avait rien produit jusque-là, sous l'inspiration de la Grèce antique, qui sût évoquer comme ce petit poème à la fois l'âme de la civilisation hellénique et la beauté plastique de ses héros et de ses dieux. « Zum erstenmal, » dit Gundolf des *Hirten- und Preisgedichte*, « wird das frühe plastische Hellas des delphischen Wagenlenkers und des Venus-throns in deutscher Sprache fruchtbar... ² ».

Le style de George dans *Das Buch der Hirten- und Preisgedichte* n'exige pas, une fois qu'on a constaté la beauté remarquable des images plastiques, une analyse détaillée. On retrouve dans cette langue désormais formée les qualités avec lesquelles la lecture de *Hymnen*, *Pilgerfahrten* et *Algabal* nous a rendus familiers. Seulement, maintenant que la conquête de la forme nouvelle et la victoire sur celle des épigones sont définitives, les procédés sont devenus inévitablement moins extrêmes.

Dans ce recueil d'inspiration hellénique, George adapte sa forme à celle de la poésie antique — ce qui ne veut point dire qu'il imite les mètres antiques, mais simplement qu'il les suit d'assez près pour créer l'atmosphère voulue. Seul un vers basé comme celui de George sur un accent de durée plutôt que d'intensité pouvait s'adapter si bien à cette fin. Dans le même but il abandonne les rimes, et, presque toujours, la division en strophes. Mais la puissance des rythmes et la richesse de l'harmonie verbale sont telles que ce vers reste éminemment musical. Et la régularité n'exclut nullement la souplesse. Les mètres sont variés et souvent très amples. On trouve fréquemment des vers de 13, 14, 15 et même 17 syllabes. Parfois, comme dans *An Phaon*, *An Isokrates*, il y a alternance régulière de mètres différents, et ce changement s'accorde toujours à merveille avec chaque nuance de l'émotion.

1. *Die Bücher*, p. 26.

2. Gundolf, op. cit., p. 107.

4. — DAS BUCH DER SAGEN UND SÄNGE (1895).

Dans *Das Buch der Sagen und Sänge*, la deuxième partie de la trilogie, le passé bucolique fait place au passé médiéval. De ce livre George avait déjà publié dans les *Blätter für die Kunst* les poèmes suivants : *Frauenlob*, *Die Tat*, *Worte trügen...*, *Das lied des zwergen*, *Lilie der auen*, *Ein edelkind sah vom balkon* (*Bl. f. d. K.*, I, 4 — mai 1893) ; *Sporenwache* (*Bl. f. d. K.*, II, 1 — janvier 1894) ; *das Bild* (*Bl. f. d. K.*, II, 4 — octobre 1894).

L'inspiration de ce cycle est de nouveau à la fois historique et personnelle. George parvient au Moyen Age, comme il était venu à la Grèce primitive, non en érudit ni en romantique mais en poète moderne qui reconnaît dans cette époque déjà lointaine des tendances qui sont devenues une partie intégrale de son héritage spirituel. Les qualités chevaleresques ne sont pas mortes dans le monde actuel, non plus que l'héroïsme antique. C'était sa propre âme que George chantait lorsqu'il faisait parler, dans les *Hirten- und Preisgedichte*, les bergers et les sylvains, les adolescents et les héros ; c'est elle encore qu'il chante lorsqu'il évoque, dans les *Sagen und Sänge*, le minnesinger, le moine, le chevalier.

Certainement le monde du Moyen Age est très différent du monde antique. Alors que le héros grec trouve ses dieux dans la nature qui l'environne et reconnaît comme devoir suprême d'accepter la vie telle qu'elle est, le chevalier s'agenouille sur les dalles de la cathédrale gothique et met son honneur à sacrifier le corps à l'âme, le bonheur naturel à l'idéal surnaturel.

Si George peut chanter, dans une même trilogie, des inspirations si différentes, il ne faut pas pour cela douter de sa sincérité. Ce n'est point un simple esthète qui s'amuse à savourer le charme spécial de chaque époque, mais un poète qui veut chanter tout le passé encore vivant dans son âme. Et il est entré dans ce passé d'autres éléments que ceux que connaissaient les Hellènes. Nous sommes tous des êtres complexes. Il ne survit pas simplement dans l'âme du poète l'idéal antique ; il est entré dans cette âme moderne bien d'autres forces encore. Ce sont ces forces que George va nous faire sentir dans les recueils à suivre — le catholicisme médiéval dans les *Sagen und Sänge*, l'orientalisme dans les *Hängende Gärten*, la nature non plus pastorale mais élémentaire dans *Das Jahr der Seele*. Il doit les évoquer une à une, car il n'est pas possible de les

suggérer autrement. Mais c'est seulement après avoir tenu compte de tout le passé et de toute la nature qu'il pourra espérer trouver la solution définitive du conflit entre la passion et la vocation sacrée, celle qui sera possible dans sa propre patrie et à la fin du dix-neuvième siècle.

Pour ceux qui seraient enclins à douter de la possibilité d'une assimilation si complète, par un même tempérament, de tendances opposées, les *Sagen und Sänge*, venant après les *Hirten- und Preisgedichte*, doivent s'offrir comme une révélation. Autant les poèmes bucoliques de George sont propres à faire le délice d'esprits pénétrés de culture gréco-latine, autant ses poèmes moyenâgeux sont pleins de charme romantique.

C'est tout le Moyen Age qui se dévoile, grâce au sortilège du poète, dans le cadre souvent étroit de ces quelques poèmes. Et si c'est de nouveau l'évocation des grandes forces spirituelles de l'époque qui est l'essentiel, le tableau n'en est pas pour cela noyé dans une pénombre mystique. Au contraire, il est là devant nos yeux, réel, vivant, coloré. Voici la chapelle, éclairée par la lumière vacillante des cierges, où l'écuyer, qui sera demain armé chevalier, veille toute la nuit devant l'autel (*Sporenwache*). Voici la ville médiévale ressuscitée dans tous ses détails, les maisons aux toits pointus, aux pignons ornés de dessins bizarres, les vitres peintes, les armoiries pâlies, les clochers gothiques, les arcades, les places, les fontaines, la cathédrale. Et, dans ce décor, c'est la vie bariolée du Moyen Age — les blanches processions avec des rubans, des cierges et des bannières, les nonnes graves, les femmes en robes claires, les patriciennes qui passent fastueuses avec leurs lourdes traînes de levantine sous les portails sacrés (*Frauenlob*). C'est encore le tableau des deux frères d'armes qui se reposent après la bataille aux bords d'un étang où viennent boire les chevreuils timides (*der Waffengefährte*). Ou bien c'est l'intérieur d'une cellule d'ermite ; une branche de sureau se balance dans la fenêtre ouverte par laquelle le vieillard regarde s'éloigner, à travers les champs, le jeune chevalier qu'il aurait voulu garder auprès de lui, dont le bouclier resplendit encore, au loin, dans le soleil (*der Einsiedel*).

C'est toute l'âme du Moyen Age qui est suggérée dans ce livre, non par des mots abstraits mais par des décors, des figures, des épisodes, parfois par la seule musique (*Lieder eines fahrenden Spielmanns*). Gundolf remarque qu'il n'est pas un des motifs typiques du Moyen Age qu'on ne retrouve dans ce petit cycle. L'attitude médiévale

envers le conflit entre le réel et l'idéal, le corps et l'âme, qui insiste sur le sacrifice du premier au profit du second, telle est l'inspiration fondamentale de ces poèmes. Tous respirent l'amour mystique d'un idéal lointain. Des vers comme *Sporenwache*, *Irrende Schar* évoquent en nous le souvenir de Parsifal, de Lohengrin, de tous les chevaliers sans reproche qui ont consacré leur vie à la recherche du Saint-Graal :

Da leitet sie ein später abend
Zur burg worin das Höchste Licht
Mit mildem gruss die müden labend
Auf immer ihnen rast verspricht ¹.

Et à côté du chevalier qui renonce aux joies mondaines pour mettre son épée au service de Dieu, George évoque l'ermitte et le moine qui, dans leurs cellules austères, travaillent au salut de leur âme — Trevrizent à côté de Parsifal (*der Einsiedel, das Bild*). Il évoque le minnesinger qui, dans une sphère moins élevée, fait preuve encore de cette abnégation volontaire, de cette passion d'idéal. L'attitude du catholicisme médiéval envers l'amour, attitude profondément influencée par le culte de la Vierge, se mire dans les strophes à la fois fières et désolées de *Frauenlob*. *Frauenlob* (le minnesinger Heinrich von Meissen, mort en 1318), qui a consacré toute sa vie à chanter les beautés et les vertus des femmes de sa ville, ne reçoit qu'après sa mort la reconnaissance qui lui est due. Qu'importe ! souffrir et servir, non jouir, tel est l'aspiration du minnesinger, épris, lui aussi, de l'idéal inaccessible. Le chevalier dans *Im unglücklichen Tone Dessen von...*, qui a usé sa force et sa jeunesse dans le service d'une dame hautaine et cruelle, conserve jusqu'à sa dernière heure son attitude de renoncement, de fidélité à son idéal :

Nun leid ich an einer tiefen wunde,
Doch dringt euer lob bis zur letzten stunde,
Schöne dame, aus meinem munde ².

Et, en sombre contraste avec toutes ces figures chevaleresques, voici enfin le chevalier qui s'est laissé vaincre par ses faiblesses (*Vom Ritter der sich verliert*).

C'est vraiment tout le charme du Moyen Age allemand qui

1. *Die Bücher*, p. 59.

2. *Ibid.*, p. 57.

revit dans ces poèmes merveilleux, dont les motifs suggèrent souvent, sans les nommer, des grandes figures légendaires — Tristan, Tannhäuser, Lohengrin, Titurel, Parsifal... Mais, en même temps, comme dans les *Hirten- und Preisgedichte*, c'est George lui-même qui parle. D'ailleurs, le ton médiéval est plus intime que le ton antique, et ainsi on sent vibrer dans chaque poème, encore plus distinctement qu'avant, l'émotion toute personnelle. Comme on entend bien, dans un morceau comme *Frauenlob* ou *Irrende Schar*, l'angoisse du poète moderne, pour qui sa haute vocation est parfois plus douloureuse que ne l'était celle du minnesinger solitaire ou des chevaliers errants ! L'émotion personnelle se fait sentir surtout dans les quatorze petits poèmes *Sänge eines fahrenden Spielmanns*. Dans ces chansons délicieuses c'est « die Minne » qui est le thème le plus fréquent — un amour souvent timide, plus tendre que passionné, plus apte au renoncement qu'au bonheur. C'est l'amour chevaleresque, tel que le catholicisme médiéval l'avait rendu possible, qui pense à l'autre plutôt qu'à soi :

Mir ist um dich bange.
Sieh mein kind ich gehe
Dass auf deiner wange
Nicht der duft verwehe ¹.

Ajoutons que George a publié en 1894, dans les *Blätter für die Kunst*, un autre poème moyenâgeux plus long, qu'il n'a pas réimprimé par la suite dans les *Sagen und Sänge* ². Ce poème s'intitule : « *Die Herrin betet* — Eine sage im sinn der altkölnischen meister. Dem Burgherrn auf Rheinstein ehrerbietigst gewidmet ». Il est écrit en forme dialoguée et le poète y a inséré des inscriptions qui devaient servir comme indications scéniques dans le cas d'une représentation. Ici on trouve de nouveau le charme du décor moyenâgeux — la Dame qui prie dans la chapelle gothique, sous un vitrail d'où tombe une lumière pourprée, les chevaliers qui jouent dans la lice ou qui partent pour les Croisades. Et, de nouveau, c'est l'esprit de renonciation et d'obéissance à un idéal surnaturel qui anime le poème. Le vainqueur dans la joute, qui a gagné la main de la Dame, quitte bientôt son épouse pour partir pour la Croisade.

1. Ibid., p. 75.

2. Cf. *Bl. f. d. K.*, II, 2 (mars 1894), p. 36-40.

On voit que le Moyen Age trouve dans les *Sagen und Sänge* une expression non moins belle et non moins profonde que ne l'avait trouvée la Grèce primitive dans les *Hirten- und Preisgedichte*. Peut-on ajouter, cette fois encore, que par le livre de George une conception nouvelle d'une époque historique entre dans la poésie allemande ? Cette fois la position est assez différente. Tandis que l'hellénisme représentait toujours, au fond, un élément un peu étranger qu'il fallait s'assimiler par un effort de la volonté, l'esprit du Moyen Age était beaucoup plus proche du génie de la race. La première et la plus complète manifestation de cet esprit en Allemagne est à chercher, évidemment, dans la littérature allemande de l'époque même, dans les épopées de Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach et Gottfried von Strassbourg, dans les poésies lyriques de Walther von der Vogelweide, dans les vers naïfs des vieilles chansons populaires. Et, depuis, la poésie allemande s'est toujours tournée avec prédilection vers cette époque chevaleresque et mystique, avec ses tournois et ses croisades, ses chevaliers et ses saints. Ce sont surtout les romantiques qui y ont puisé leur inspiration. Tieck a évoqué ce passé magique dans ses contes, et c'est tout le monde médiéval qu'il aspire à mettre sur la scène dans son *Kaiser Octavianus*. Novalis choisit le vainqueur dans le conteste des poètes à la Wartbourg pour le héros de son chef-d'œuvre, *Heinrich von Ofterdingen*.

Il faut donc reconnaître que dans les *Sagen und Sänge* George se rattache à une inspiration qui avait déjà produit en Allemagne une longue lignée de chefs-d'œuvre. Pourtant le Moyen Age de George semble bien plus réel que celui de Tieck ou de Novalis. Les romantiques y avaient cherché surtout un décor pour leurs rêves, « *mondbeglänzte Zaubernacht...* », et si ce mysticisme était bien conforme à l'esprit du Moyen Age, il lui manquait pourtant cette forme extérieure très nette que l'Eglise catholique et la chevalerie avaient imposée aux inspirations de l'âme médiévale. Dans les poèmes de George on est conscient du catholicisme et de la chevalerie non seulement comme des forces spirituelles mais aussi comme des organisations sociales avec leurs lois déterminées. Et, évidemment, on est bien plus près là de la vérité historique. C'est au monde si vivant des épopées de Hartmann, de Wolfram et de Gottfried, bien plus qu'au monde un peu nébuleux des romantiques, que se rattache le Moyen Age de George dans les *Sagen und Sänge*. Certes, il serait aussi impos-

sible de tenter un rapprochement entre les deux que de comparer une miniature avec une fresque. Pourtant on peut affirmer que, de toutes les grandes forces vitales qui animent les épopées chevaleresques allemandes, il n'y en a pas une seule que George n'ait réussi à faire entrer, sous une forme infiniment condensée, dans les vingt-cinq poèmes des *Sagen und Sänge*.

Et George ressemble de nouveau, dans son choix d'un décor, aux symbolistes français. Dès l'époque romantique le Moyen Age avait exercé, en France, une grande fascination sur les poètes. Victor Hugo lui avait demandé continuellement ses thèmes. Mais pendant la suprématie du Parnasse le Moyen Age perdit, inévitablement, son prestige. Gautier et Banville ne lui accordent que peu de place dans leur œuvre. Leconte de Lisle profite de son pittoresque mais, au fond, il exècre ces « siècles d'égorgeurs, de lâches et de brutes ». Heibedia ne lui concède dans *les Trophées* qu'une toute petite place et encore ne daigne-t-il le voir qu'à travers l'art. Mais, avec le symbolisme, tout cela change. Le Moyen Age fait de nouveau une entrée triomphale dans la poésie française — un Moyen Age assez différent de celui des romantiques, moins brutal et plus intérieur, tout pénétré du charme des vieilles légendes celtiques.

Il y avait plusieurs raisons pour expliquer cette réintégration du Moyen Age. D'abord il était « une des toutes dernières révélations de la philologie ; il y eut en France, après 1870, une vraie renaissance des études romanes, inspirée par les savants allemands : et l'on vulgarisa, en peu d'années, une grande quantité de thèmes, d'allégories, de légendes, qui eurent le charme de la nouveauté...¹ ». On fonda en 1875 la *Société des Anciens Textes français* qui publia chansons de geste, mystères, miracles etc. Et à l'influence de cette efflorescence d'études romanes s'ajouta celle de Wagner. On sait combien profonde fut l'impression produite par l'œuvre wagnérienne sur l'esprit des symbolistes. Ce fut dans les toutes premières années du mouvement qu'Édouard Dujardin fonda la *Revue Wagnérienne* (1885-1888). Ce que les symbolistes admiraient chez Wagner, c'était non seulement la nouveauté de la musique et la profondeur de la pensée mais encore la magie des vieilles légendes qu'il ressuscitait. Il les empruntait à la mythologie scandinave mais aussi aux épopées chevaleresques. *Tann-*

1. P. Martino, *Parnasse et Symbolisme*, p. 163.

häuser, Lohengrin, Tristan und Isolde, Parsifal mettent en scène tout le Moyen Age courtois des minnesinger et des chevaliers. A l'influence wagnérienne s'ajoute encore celle de la peinture des pré-raphaélites et de tous les poètes anglais — Tennyson, Swinburne, Rossetti, Morris — qui s'étaient inspirés des vieilles histoires légendaires de Tristan, de la Table ronde, du Saint-Graal.

Il n'est pas étonnant de voir les jeunes poètes chercher leurs symboles désormais dans le Moyen Age. Ils y sont attirés surtout par la même qualité qui séduit George. Comme lui, ils se sont aperçus que l'essence de la chevalerie est la recherche de la beauté ineffable, l'amour mystique de tout ce qui est caché, mystérieux, inaccessible. Pour cette raison un décor moyenâgeux est plus propre que tout autre à suggérer un état d'âme symboliste.

C'est un des chefs du symbolisme, Verlaine, qui, dans *Sagesse*, accorde au Moyen Age des louanges explicites :

C'est vers le Moyen Age énorme et délicat
Qu'il faudrait que mon cœur en panne naviguât...

Et s'il n'y a pas dans *Sagesse* un décor médiéval, les images rappellent, de temps en temps, de façon étrangement vivante, ces tableaux de primitifs où s'exprimait la foi naïve et soumise du Moyen Age :

Je ris, je pleure, et c'est comme un appel aux armes
D'un clairon pour des champs de bataille où je vois
Des anges bleus et blancs portés sur des pavots...

ou, dans une invocation à la Vierge,

Et comme j'étais faible et bien méchant encore,
Aux mains lâches, les yeux éblouis des chemins,
Elle baissa mes yeux et me joignit les mains...

Cette attitude d'adoration un peu raide n'est-elle pas bien semblable à celle du jeune chevalier dans *Sporenwache* :

Die hände fromm vors angesicht geschoben...

Mais ce n'est pas Verlaine — si près du Moyen Age pourtant « par l'imagination comme par le cœur ¹ » — ce sont les symbo-

1. J. Charpentier, *Le Symbolisme*, p. 17.

listes plus jeunes qui sont allés puiser à pleines mains dans le trésor de la légende médiévale. Henri de Régner qui, dans ses premiers poèmes, cherche ses symboles surtout dans l'antiquité grecque ou dans des sites fastueux qui font songer à l'Italie de la Renaissance, s'éprend dans les *Poèmes anciens et romanesques* de magie celtique. S'il y évoque souvent, comme on l'a vu, la Grèce antique, il évoque aussi tout un paysage de conte de fée. Ses poèmes sont pleins de forêts magiques où vit une Dame mystérieuse, de vieux châteaux où la licorne, couchée auprès de la Belle endormie, attend le héros qui ne vient pas, de villes où les rouets chantent aux seuils des portes et les enfants dansent en ronde. Il évoque surtout les Chevaliers qui, montés sur des chevaux harnachés d'argent et d'écarlate, s'en vont vers les combats, fiers de leurs pennons de soie et de leurs écus clairs. Et, à côté d'eux, il évoque aussi les Pèlerins qui vont lentement, deux par deux, leurs pieds nus meurtris par les cailloux, vers quelque but mystérieux. Toute cette imagerie médiévale reparait encore dans *Tel qu'en Songe* (1892), où on retrouve « l'antique forêt ». les vieux châteaux abandonnés et les chevaliers cuirassés d'argent, avec leurs casques où s'éployent des aigles de fer, leurs glaives éblouissants et leurs pennons oscillant au souffle des cors.

Et Henri de Régner n'est pas seul dans cette préférence pour le Moyen Age. Stuart Merrill lui aussi s'abandonne dans *les Fastes* (1891) au charme d'un décor légendaire, qu'il avait évoqué déjà, du reste, dans un poème des *Gammes*, *La Douleur de la Princesse* (traduit par George dans les *Bl. f. d. K.* en mai 1893). Dans *les Fastes* Merrill célèbre « les châtelaines moyenâgeuses aux « doigts gemmés de rubacelle », les conquérants éclatants et barbares, fantastiquement apparus dans la brume des légendes¹ ». C'est encore Jean Moréas que ravit le Moyen Age. Il en fait preuve dans quelques poèmes des *Syries*, plus encore dans les *Cantilènes* (*l'Épouse fidèle*, *Tidogolain*, *Mélusine* etc.) Mais c'est dans le *Pèlerin passionné* qu'on trouve les évocations moyenâgeuses les plus complètes. Si, en fondant l'École romane, Moréas veut reprendre, comme on l'a vu, l'inspiration hellénique de la Pléiade, c'est encore l'art de Thibaut de Champagne et des vieux troubadours qui l'attire. Dans un poème comme *Agnès* il donne un tableau de la vie du Moyen Age souple et vivant autant que

1. P. Fort et L. Mandin, *Histoire de la Poésie française depuis 1850*, p. 202.

ceux de George. Ses *Etrennes de Douce* sont pleines de la tendresse mystique de l'amour courtois. Avec le *Pèlerin Passionné* Moréas désavouait le symbolisme, et certainement ses évocations sont plus objectives que celles d'Henri de Régnier. Mais elles restent bien symbolistes par leur puissance de suggestion. Le lyrisme aérien de Francis Vielé-Griffin ne s'accommode pas si bien de tout cet appareil fastueux de dagues lourdes de pierreries et d'étoffes brodées, bien qu'il en passe un reflet dans les *Mythes et Décors* du recueil *Cygnes* (1887). Mais dans *Joies* (1889) il tisse dans la trame de ses poèmes les refrains des vieilles chansons populaires et des vieilles rondes (*Ronde de la Marguerite*, *Ronde des Cloches du Nord*).

Pour cette étude il est surtout intéressant de constater cet amour du Moyen Age chez les poètes dont George avait traduit quelques œuvres dans les premières séries des *Blätter für die Kunst*. Mais l'amour des légendes médiévales est caractéristique pour bien des jeunes poètes encore dans les premières années du mouvement symboliste. Ils se complaisent à évoquer, dans des décors légendaires « des princesses aux doigts fleuris, et des chevaliers en départ pour les croisades, ou en errance par monts et par vaux ». Ainsi André-Ferdinand Hérold écrit *la Légende de sainte Liberata* (1889), *la Joie de Maguelonne*, mystère (1891) et surtout les *Chevaleries sentimentales* (1893) où, dans des courts poèmes splendides comme des vitraux, il évoque des reines très belles, Anfélize, Paryze, Aélis... et des saintes très pures qui peignent « de douces rêveries » sur les « marges neuves d'un bel évangélaire ». Maeterlinck choisit pour ses premiers drames un décor moyenâgeux de vastes forêts et de châteaux perdus dans les brumes, et ses personnages sont des chevaliers errants et des princesses orphelines. Mais, à vrai dire, il n'y a guère de poète symboliste, aux alentours de 1890, qui n'ait pas choisi ses images, de temps à autre, dans le monde chevaleresque. On remarque cette préférence, par exemple, dans *Chansons d'Amants* (1891) de Gustave Kahn, dans *Automne* (1886) et *le Cor fleuri* (1888) de Mikhaël.

On ne peut, évidemment, faire un rapprochement complet entre le Moyen Age des symbolistes et celui de George. S'il fallait avouer à propos de leurs images grecques — qui appartenaient pourtant à une période déjà plus classique de leur art — qu'elles étaient moins objectives que celles de George, à plus forte raison

faut-il le dire à propos de leurs images moyenâgeuses. Tandis que George met en scène une époque historique, les symbolistes mêlent aux thèmes purement médiévaux le merveilleux des traditions celtiques, et encore des éléments pris à la mythologie scandinave, aux contes orientaux, aux légendes de province. Si les *Sagen und Sänge* évoquent en nous le souvenir de Parsifal, de Lohengrin, de Tristan, ce n'est que parce qu'ils rappellent le souvenir de la vie chevaleresque, dont ces figures sont devenues des symboles. Les symbolistes au contraire vont souvent — exception faite pour le *Pèlerin Passionné* — à la légende même et en accueillent avec bonheur le vague et le merveilleux.

Et pourtant, ici encore, les ressemblances sont bien plus essentielles que les divergences. C'est l'élan vers un idéal mystique que les symbolistes veulent évoquer par leurs décors, comme George par les siens. Et pour eux, comme pour lui, les figures centrales sont le chevalier, l'amant et le pèlerin. Même le décor n'est-il pas, en essence, souvent le même ? — la chapelle, le château, la forêt, la cité médiévale. Il ne faut pas croire que, pour être vagues dans leur intention générale, les images des symbolistes sont toujours vagues dans le détail. Rien de plus éblouissant, au contraire, que maint poème des *Fastes* ou que les étonnants « vitraux et panneaux » des *Chevaleries sentimentales*. Personne n'a donné du Moyen Age des évocations plus plastiques qu'Henri de Régnier. Personne ne sait nous faire voir comme lui les forêts, les châteaux, les chevaliers en départ pour les combats, le vieux seigneur morose en sa simarre grave à pans d'ermine, les dames en robes de brocart constellé de ces fleurs qui ne poussent que dans les jardins connus seulement des Tisseurs du vieux temps.

Et ici, plus encore que dans le recueil grec, comment ne pas penser que c'est la magie des décors symbolistes qui a inspiré, au moins en partie, les poèmes allemands ? Le recueil des *Sagen und Sänge*, paru en 1895, ne doit-il pas, malgré toute originalité, une partie de son charme aux lectures que son auteur avait faites des *Poèmes anciens et romanesques*, de *Tel qu'en songe*, des *Fastes*, du *Pèlerin passionné*, de bien d'autres poèmes des symbolistes français ?

D'ailleurs, des détails bibliographiques viennent ici renforcer cette conclusion. C'est du cycle moyenâgeux que sont tirés les premiers extraits que George a publiés, dans les *Blätter für die*

Kunst, de sa trilogie historique. Il les y publia en mai 1893. C'est donc au printemps de 1893, sinon à l'automne de 1892, que doit remonter en partie l'origine de ce cycle — par conséquent à une période où George était en rapports constants avec le symbolisme français. Et nous savons, de plus, que quelques-uns de ces poèmes furent composés d'abord en français, car, en publiant ces premiers extraits des *Sagen und Sänge*, en deux groupes séparés, il a ajouté sous le titre *Sagen* cette note : « zuerst französisch gedichtet dann vom verfasser selbst übertragen ¹ ». Les quatre *Sagen* sont *Sprüche*, *Frauenlob*, *Der bodenblumen stilles und bescheidnes heer*, *Von einer Nachtwache*. On a déjà fait allusion au premier de ces poèmes, dont la version française se trouve dans *Floréal*. Le dernier fut réimprimé plus tard dans *Das Jahr der Seele*. Les deux autres sont des poèmes tout à fait caractéristiques — et parmi les plus beaux — des *Sagen und Sänge*. Or, du fait qu'ils ont été composés d'abord en français n'est-ce pas dire assez combien le cycle moyen-âgeux de George doit à l'inspiration de la poésie symboliste ? A cet égard il est intéressant de lire l'explication donnée dans l'appendice à l'édition définitive des *Bücher der Hirten- und Preisgedichte etc.* à propos des poèmes composés par George en langue étrangère : « Das dichten in fremdem sprachstoff, das der laie leicht für spielerische laune nehmen kann, hat aber seine notwendigkeit. In der fremden sprache in der er sich fühlt sich bewegt und denkt fügen sich dem Dichter die klänge ähnlich wie in der muttersprache. Nicht die anregung von gedichten allein sondern der ausschliessliche gebrauch des Französischen in den längeren aufenthalten zu Paris und Brüssel muss als ursprung gelten... ² ». N'est-ce pas exprimer avec assez de clarté à quel point George subissait l'influence française au moment de commencer la composition des *Sagen und Sänge* ?

Il faut dire encore, pour les *Sagen und Sänge*, comme pour les *Hirten- und Preisgedichte*, que la forme ne laisse pas de témoigner de l'influence française. On ne peut qu'admirer, ici aussi, la beauté des images. Si on a pu comparer, à cet égard, deux poèmes des *Hirtengedichte* avec deux sonnets de Heredia, il faut ajouter qu'un sonnet comme *Vitrail* de Heredia, qui nous fait voir de façon si claire les effigies tombales des seigneurs et des châtelaines d'autre-

1. *Bl. f. d. K.*, I, 4 (mai 1893), p. 97.

2. *Die Bücher*, éd. définitive, Bondi, Berlin, 1930.

fois, est égalé, quant à la plastique, par ces vers de *Sporenwache* (animés pourtant d'une émotion plus intime) :

Da lag der ahn in grauen stein gehauen,
Um ihn der schlanken wölbung blumenzier,
Die starren finger faltend im vertrauen,
Auf seiner brust gebreitet ein panier,

Den blick verdunkelt von des helmes klappen —
Ein cherub hält mit hocherhobner schwingen
Zu häupten ihm den schild mit seinem wappen,
In glattem felde die geflammte klinge¹.

A la beauté des images s'associe, comme toujours chez George, celle de la musique du vers, et tout comme on entendait, dans les rythmes du recueil grec, un écho des mètres antiques, on entend ici un écho du ton des troubadours et des minnesinger. La beauté des rimes devient alors un élément essentiel dans la création de la musique et on trouve des strophes de forme variée depuis le distique et le quatrain jusqu'aux formes plus complexes. L'harmonie verbale est remarquable. Citons seulement *Das lied des zwergen* avec ses assonances de voyelles claires :

Ganz kleine vögel singen,
Ganz kleine blumen springen,
Ihre glocken klingen.

Auf hellblauen heiden
Ganz kleine lämmer weiden,
Ihr fließ ist weiss und seiden.

Ganz kleine kinder neigen
Und drehen sich laut im reigen —
Darf der zwerg sich zeigen ?²

De la langue on peut dire, comme de celle du cycle précédent, que, tout en conservant les réformes innovées par George dans *Hymnen*, elle est d'une concentration moins rigide et d'une nouveauté moins intransigeante.

1. *Die Bücher*, p. 48.

2. *Ibid.*, p. 79.

5. — DAS BUCH DER HÄNGENDEN GÄRTEN (1895).

Après la Grèce primitive et le Moyen Age c'est l'Orient qui est évoqué dans *Das Buch der Hängenden Gärten*, le dernier livre de la trilogie. De ce livre avaient déjà paru dans les *Blätter für die Kunst* les poésies suivantes — *Eingang* (*wir werden noch einmal zum lande fliegen*), *Halte die purpur und goldnen...*, *Meine weissen ara*, *Indes in träumen taten mir gelungen*, *Ich warf das stirnband*, *Stimmen im strom* (*Bl. f. d. K.*, II, I, janvier 1894), *Vorbereitungen* (*Bl. f. d. K.*, II, 4, octobre 1894). Les origines de ce cycle doivent donc remonter, comme celles des deux précédentes, en partie à l'année 1893.

Ici, comme dans les cycles précédents, l'inspiration est à la fois personnelle et historique. Encore une fois c'est un état d'âme personnel que George veut exprimer dans ses symboles, et cet état d'âme correspond de nouveau à celui qui a animé toute une civilisation. Ce cycle est subjectif, cependant, dans un sens plus intime que ses précurseurs, et cela pour plusieurs raisons. D'abord, tandis que, dans les autres cycles, nombre de figures différentes prenaient tour à tour la parole, ici c'est toujours la même figure qui parle — un monarque oriental dans lequel, comme dans *Algabal*, on reconnaît sans peine le poète lui-même. Et puis ici l'histoire a moins d'importance. Le poète ne pense dans les *Hängende Gärten* ni à une époque définie ni à un pays spécial. L'Orient qu'il évoque est tout légendaire et fantastique, c'est l'Orient des *Mille et une Nuits*, une féerie tout autant qu'une réalité. Et, dans ce décor fantastique, c'est un conte de fée créé par le poète lui-même qui nous est raconté, ou plutôt suggéré dans une série d'images chatoyantes.

Rarement a-t-on évoqué de façon plus exquise que dans *Das Buch der Hängenden Gärten* le charme des décors exotiques. George nous fait voir comme dans un miroir magique les jardins où se passe cette idylle orientale. Il nous les montre d'abord à midi, à l'heure de la sieste, lorsque le jeune monarque se repose à l'abri des lilas. Même les oiseaux se taisent — oiseaux exotiques aux huppés et aux queues bouclées, dont les corps sont barrés d'un bleu métallique. En effet, des plumages sobres s'effaceraient trop facilement parmi les fleurs multicolores et les buissons odorants où ces oiseaux splendides se balancent comme dans un décor naturel. Non moins beaux sont les aras blancs aux huppés safranées qui rêvent, derrière des barreaux de la cage où le roi les tient captifs, aux dattiers lointains. L'heure du sommeil passe et une joyeuse activité renaît dans les

jardins ; les oiseaux chantent dans les haies de myrte, la brise susurre dans les joncs dorés, les cigognes troublent de leurs longs becs la surface moirée des étangs. En attendant celle qu'il aime, le roi regarde les beaux massifs dont les jardins sont parsemés. L'un surtout le retient ; entre des buissons épineux d'un noir pourpré, surgissent des grandes corolles aux éperons tachetés, des fougères aux frondes de velours, des touffes de centaurée rondes et vertes comme de l'eau et, au milieu, des calices d'une suave blancheur. Dans cette féerie de bosquets, de parterres et de bassins de marbre, où pleurent des jets d'eau tombant des gosiers d'animaux fabuleux, il y a des palais et des temples d'une architecture orientale. Ils ont les lignes serpentine et les spirales décoratives chères aux races qui ont créé l'arabesque.

Verschlungenes Gefüge,
Geschnörkelte Züge...

Ils ont une ornementation prodigue et intensément colorée. Les toits pointus ont des faites étincelants qui luisent à travers les buissons ; les colonnades sont resplendissantes de bronze et de lazulite ; les dalles même sont peintes de vives couleurs. On dirait, dans l'une des salles, que tous les trésors du sud y sont réunis.

Dans ce paysage féerique le jeune monarque passe une existence aussi fantastique que celle d'un calife des *Mille et une Nuits*. Au commencement nous le voyons, jeune conquérant, qui rentre victorieusement dans son domaine héréditaire. Comme Algabal il est à la fois roi et archiprêtre avec les doubles offices de chef guerrier et de chef religieux. Au début il est surtout guerrier, combattant contre ses ennemis avec cette férocité orientale qui est à moitié cruauté de despote, à moitié fanatisme religieux. Mais il est prêtre aussi et, tout jeune encore, ses moments les plus heureux ont été ceux qu'il a passés à révéler à son peuple agenouillé les mystères que lui seul connaît. Revêtu ainsi d'une double dignité, il exige de la part de celle qu'il aimera une beauté parfaite du corps et de l'âme. Elle doit subir une période de préparations semblable à celle que subit Esther. Et peut-être qu'à la fin il la renverra, comme Algabal a renvoyé la prêtresse, parce qu'elle n'est pas encore assez parfaite.

Pourtant le temps des renonciations et des sacrifices au devoir inexorable ne dure pas longtemps. Autrement que dans *Algabal* la passion triomphe de la vocation, et alors le jeune monarque se livre

corps et âme aux charmes qui l'entourent. Les cris des guerriers appelant leur chef pour célébrer les rites prescrits aux vainqueurs ne pourront plus l'atteindre, endormi qu'il est par le parfum langoureux des feuilles de basilic. L'amour dont il vit et la nature qui l'entoure sont pénétrés d'une même âme, et il jouit de tous les deux, mais la beauté de ses jardins merveilleux tombe à l'arrière-plan dès l'apparition de l'aimée. Une passion intense et brûlante autant que les soleils de son pays s'est emparé du jeune monarque. Lui, jadis si fier, il voudrait mettre sa tête aux pieds de sa maîtresse, afin qu'elle les y repose. Il n'a pas d'autre désir, d'autre pensée qu'elle. Sa passion s'exprime en des vers fiévreux :

Streng ist uns das glück und spröde,
Was vermocht ein kurzer kuss ?
Eines regentropfens guss
Auf gesengter bleicher öde...¹

Oubliant ainsi tout, sauf l'amour, dans son paradis terrestre, il atteint le bonheur, mais il doit le payer cher, car il est d'une durée aussi brève que cette sieste sous les lilas que rien ne venait troubler sauf le battement des tambours lointains. Son idylle orientale avait une base aussi peu solide que les arabesques sur les murs de son palais, et elle s'évanouit comme un mirage. Les hautes fleurs se fanent, les coings mûrs tombent par terre, les libellules périssent dans l'orage. Celle qui a fait son bonheur le délaisse. L'ennemi arrive et lui ravit la moitié de son royaume. Alors il le quitte et s'en va devenir l'esclave d'un pacha dans une ville qui rêve parmi des brumes roses. Mais l'existence n'est plus possible au roi qui a perdu son royaume. Par un soir de fête, lorsque timbales et cymbales grondent dans les rues et que les branches fleuries du sycomore lui chuchotent, mais en vain, d'espoirs illusoire, il se sauve vers la rivière qui l'attend. Et là, parmi les aulnes et les cèdres du bord, il écoute un instant, avant de s'y plonger, les voix douces des Ondines lui chantant les plaisirs qui l'attendent sous les flots. Et la joie suprême qu'elles lui promettent, c'est l'oubli :

Müdet euch aber das sinnen das singen,
Fliessender freuden bedächtiger lauf,
Trifft euch ein kuss : und ihr löst euch in ringen
Gleitet als wogen hinab und hinauf².

1. *Die Bücher*, p. 107.

2. *Ibid.*, p. 122.

On voit que *Das Buch der Hängenden Gärten* est très oriental, non seulement par le décor mais aussi par l'inspiration. Bien plus qu'Al-gabal, ce monarque est oriental. Il l'est par l'exubérance de ses passions qui le porte à se donner tout entier à son amour, et encore par son fatalisme et par la solution finale qu'il trouve à ses conflits, celle de l'abdication de la volonté, de l'oubli total. C'est bien l'éternel conflit entre la passion et la vocation sacrée qui se répète de nouveau dans les *Hängenden Gärten*, et qui y trouve une solution nouvelle. C'est la raison pour laquelle George s'est tourné vers l'Orient, comme vers le Moyen Age et la Grèce primitive, et, de nouveau on sent à quel point cette attitude répond, elle aussi, à des tendances fondamentales de son âme. Car ces vers sont passionnés et sincères, autant que tous les précédents. Comme son héros, George se sent à l'aise en entrant dans ce monde des *Mille et une Nuits*. Il semble, à lui aussi, lorsqu'il hume l'air parfumé de balsamine, qu'il rentre chez lui après un voyage.

Stolz und mit glücklichem schauern
Wandel der seele geschah
Als ich die üppig und edel
Zu mir sich neigenden wedel
Erster palmen widersah¹.

Mais qu'on ne se trompe pas. Non plus que le Moyen Age ou la Grèce primitive, l'Orient ne représente la patrie permanente de George. Son âme s'y mire avec délices pendant un temps, mais elle ne pourra pas s'y mirer toujours. Et cet oubli dans lequel le héros des *Hängenden Gärten* trouve enfin un soulagement pour sa peine représentée pour George non la solution finale de son problème mais plutôt la fin d'un rêve, doux mais périlleux, dont il se réveillera dans *Das Jahr der Seele* pour se trouver dans un royaume plus vaste et plus beau, celui de la nature.

Le goût de l'Orient, auquel George a donné libre cours dans ce recueil, est un goût qui a été souvent manifesté par les poètes allemands. Le décor des *Mille et une Nuits* possède pour eux, plus qu'aucun autre, le charme de l'étrange et de l'inconnu. On pense avant tout au *Westöstlicher Divan* de Goethe, inspiré par une traduction du *Divan* de Hafiz. Cette magie de la poésie perse avait déjà séduit Wieland, elle inspira plus tard les *Ghaselen* de Platen

1. Ibid., p. 88.

et trouva un interprète excellent dans Friedrich Rückert. Nietzsche choisit le prophète perse Zarathustra comme porte-parole de sa philosophie. — On ne peut dire de l'Orient de George, comme on l'a dit de sa Grèce et de son Moyen Age, qu'il diffère de celui des précurseurs par sa plus grande réalité. Nous avons vu que pour créer ses « jardins suspendus » l'auteur emploie tout le charme fantastique de la féerie orientale. Mais ce qu'il faut dire, c'est que jamais on n'avait évoqué de façon plus exquise l'atmosphère des *Mille et une Nuits*, et que ce charme se manifeste non par de pâles rêves mais par une profusion de couleurs, de parfums, de formes et de musique.

On a vu, en parlant des symboles les plus en vogue parmi les jeunes poètes français, qu'ils affectionnaient les décors historiques ou légendaires. Pourtant l'Orient les attire moins que l'antiquité classique ou le Moyen Age. La raison est à rechercher sans doute en partie dans l'amour des poètes parnassiens pour les mythes orientaux. Cette efflorescence d'études philologiques qui révéla aux poètes, vers le milieu du dix-neuvième siècle, une Grèce nouvelle, leur révéla aussi les richesses jusqu'alors insoupçonnées des littératures orientales. Les parnassiens étaient séduits par toute cette magnificence exotique, et non moins par toute cette philosophie pessimiste, ces théories de l'universelle illusion et des joies de l'oubli, du Mayâ et du Nirvâna, qui répondaient si bien à leurs propres sentiments. Leconte de Lisle écrit sous l'inspiration de l'Orient quelques-uns de ses chefs-d'œuvre. Heredia consacre quelques sonnets, peu nombreux mais éblouissants, à l'Orient et aux Tropiques.

On ne trouve pas, chez les symbolistes, autant d'affection que chez les parnassiens pour les vieilles épopées hindoues ou pour les légendes égyptiennes. D'ailleurs, cette philosophie pessimiste dont elles étaient l'expression, n'était-elle pas tout le contraire de la métaphysique symboliste pour laquelle

Toute la vie est dans l'essor.

Mais ils n'ont pas été insensibles au charme d'un Orient plus féérique. Dans ses *Pétales de Nacre* (1892) Albert Saint-Paul nous fait « voyager en d'exquis paysages japonais, parmi les mousmés de légende ¹ ». Et les symbolistes en général ont évoqué assez souvent non seulement l'Extrême Orient mais encore l'Orient des *Mille et une Nuits*, ce pays de splendeur et de rêve qui est entré dans la

1. A. Delaroche dans *Portraits du Prochain Siècle*, p. 56.

littérature européenne sous l'influence des Croisades. A leurs évocations médiévales se mêle ainsi parfois, de façon toute naturelle, une splendeur exotique. On a dit des *Fastes* de Merrill : «... Une lumière venue d'Orient semble également resplendir ça et là. Des paysages de contes de fée, peuplés de princesses sorties des *Mille et une Nuits*, surgissent parfois devant les yeux ¹ ». Dans les *Cantilènes*, Moréas, s'il chante Mélusine, chante aussi la blonde aux yeux bleus qu'on va marier demain au fils du roi de Trébizonde. Gustave Kahn révèle sa « nostalgie d'un Orient de rêve ² » déjà dans plusieurs poèmes de *Chansons d'amant* (1891) et *Domaine de Fée* (1895).

George se montre donc de nouveau tout près des symbolistes dans son amour pour un Orient féerique et fantastique. Mais n'oublions pas que bien avant les *Hängende Gärten* George avait célébré l'exotique. Nous avons déjà cité à cet égard quelques poèmes de *Hymnen* et de *Pilgerfahrten* et le cycle *Algabal* tout entier, et on a vu que son exotisme devait certainement quelque chose à l'exotisme de Baudelaire. N'y a-t-il pas toujours un souvenir de Baudelaire dans quelques endroits de ce recueil, par exemple dans ces vers où George évoque — exceptionnellement — un port, élément inséparable aux souvenirs exotiques de Baudelaire :

Und wolken schwarz und schwefelgelb belasten
Die kahlen mauern und die starren masten ³.

Et n'est-ce pas un peu le souvenir de l'exotisme de Baudelaire, peut-être aussi de *Salammbô* de Flaubert, qui persiste dans cet amour pour les parfums qui caractérise les *Hängende Gärten* ? L'air de ces jardins respire la balsamine, il y pousse le myrte et le basilic, l'eau même des fontaines est parfumée. A la beauté de la femme aimée s'associe le parfum :

Von einem odem ist ihr feuchter mund
Wie süsse frucht vom himmlischen gefild ⁴.

La reine future doit se baigner dans des huiles odorantes :

1. M. L. Henry, *Stuart Merrill*, p. 79.

2. R. Lalou, *Histoire de la Littérature Française Contemporaine*, p. 232.

3. *Die Bücher*, p. 100.

4. *Ibid.*, p. 108.

Den jungen leib mit unversehrten reizen
 Soll man vom neumond ab mit milch und wein
 Vom halben bis zum vollen schein
 In einem bad von öl und salben beizen...¹.

Il est intéressant de comparer avec ces vers la phrase suivante dans la préface de Gautier aux *Fleurs du Mal* : «... Le parfum profond de cette peau macérée dans les aromates comme celle d'Esther, qu'on trempa six mois dans l'huile de palme et six mois dans le cinname avant de la présenter au roi Assuérus, avait sur lui une puissance vertigineuse ».

Parmi les évocations exotiques des symbolistes c'est surtout avec *Pétales de Nacre* (1892) d'Albert Saint-Paul, dont George a traduit de nombreux extraits dans les *Blätter für die Kunst* (mai 1893), qu'on serait tenté de faire un rapprochement. Certains vers des *Hängenden Gärten* ont une grâce subtile et délicate qui rappelle celle de l'art de l'Extrême Orient. Ne dirait-on pas de l'art japonais ou chinois dans le poème suivant :

Du lehnest wider eine silberweide
 Am ufer, mit des fächers starren spitzen
 Umschirmest du das haupt dir wie mit blitzen
 Und rollst als ob du spieltest dein geschmeide.
 Ich bin im boot das laubgewölbe wahren
 In das ich dich vergeblich lud zu steigen...
 Die weiden seh ich die sich tiefer neigen
 Und blumen die verstreut im wasser fahren².

De tels décors exquis, ne sont-ils pas tout semblables à ceux de *Pétales de Nacre* ? Là aussi il y a des jardins féériques où on entend le bruit du jet d'eau « chargeant de perles le porphyre », où on voit « les kiosques du palais de fantasmagorie », où des paons « déploient l'ocellement des queues ». C'est un décor de magie et de rêve, fleuri de roses et de jonquilles d'or, où hantent les ibis et les cigognes et où on voit s'éclairer « l'indécise pâleur des libellules bleues ». Là aussi il y a des oiseaux qu'on tient captifs comme les aras blancs des *Hängenden Gärten* :

Que dites-vous des tourterelles
 Des tourterelles prisonnières
 Chez votre père ?

Elles roucoulaient au printemps dans les cages d'osier frêle...

1. Ibid., p. 98.

2. Ibid., p. 110.

Bien que, comme on l'a dit, l'atmosphère générale du recueil exotique de George soit celle des *Mille et une Nuits*, il est difficile de croire qu'il ne se mêle à certains de ses poèmes le souvenir de *Pétales de Nacre*.

Si, dans le choix de symboles, George ressemble parfois aux poètes français, sa technique, ici encore, est celle qu'il a apprise en premier lieu chez eux. Les *Hängende Gärten* rappellent même davantage que les cycles précédents la forme symboliste, car dans ce recueil, où s'exprime la volonté de s'abandonner tout entier aux charmes de la nature exotique et de l'amour, l'élément musical devient encore plus essentiel qu'avant. Si on y trouve, comme toujours, des décors et des attitudes étonnamment plastiques, on trouve aussi des poèmes où les images tremblotent et chatoient, où tout est couleur, parfum et surtout musique. Le rythme employé comme puissance de suggestion, capable d'exprimer, à lui seul, l'essentiel du poème, n'a jamais fêté des triomphes plus éclatants que dans *Stimmen im Strom*, ou dans cette strophe merveilleuse (citée par Hamann dans son étude sur l'impressionnisme) :

Halte die purpur- und goldnen
gedanken im zaum,
Schliesse die liden
Unter dem flieder
Und wiege dich wieder
In mittagstraum¹.

On voit donc que, dans une étude qui tâche de préciser les rapports de Stefan George avec le symbolisme français, la trilogie *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten* a droit à une place, non certes aussi grande que celle qu'il fallait accorder à *Hymnen*, *Pilgerfahrten* et *Algabal*, mais pourtant sûre. Non seulement la technique reste — malgré des modifications inévitables — celle des *Hymnen*, mais encore, comme on l'a vu, il est impossible que dans ses cycles d'inspiration tour à tour hellénique, moyenâgeux et exotique George ne doive quelque chose aux poètes français qu'il a tant admirés et qui, avant lui, avaient élu la Grèce antique, le Moyen Age et parfois l'Orient des *Mille et une Nuits* comme des décors qui correspondaient à leurs états d'âme.

Mais nous avons signalé en même temps les différences entre les symboles de George et ceux des poètes français. Nous avons vu que,

1. *Die Bücher*, p. 94.

tandis que George se soucie, dans les deux premiers cycles, au moins, de vérité historique, les symbolistes ne craignent pas d'introduire dans leurs décors toutes sortes d'éléments différents, qu'ils mêlent à leurs symboles antiques des symboles médiévaux, qu'ils introduisent dans leurs décors médiévaux des éléments scandinaves, celtiques, orientaux. A vrai dire, ils préfèrent même cette juxtaposition d'éléments hétéroclites, car ils recherchent le vague, craignant l'exactitude historique que les parnassiens avaient rendue suspecte.

Au contraire, les cycles de George contiennent chacun l'essence d'une civilisation. Ils constituent, dans un certain sens, une véritable « légende des siècles » — et n'est-il pas intéressant de remarquer en passant que l'idée même de composer « une légende des siècles » n'était guère venue, jusque là, aux poètes allemands, mais qu'elle avait déjà inspiré quelques-uns des plus grands parmi les poètes français — Victor Hugo, Leconte de Lisle, Heredia.

Mais la trilogie de George n'est pas une « légende des siècles » dans le sens objectif comme l'entend un Leconte de Lisle. C'est un recueil de poésies d'une inspiration éminemment personnelle. «...Keine « légende des siècles », kein Schildern des Vorgangs um seiner selbst willen ! Der Dichter sucht nach der jeweilig willigen Form die Geheimnisse seiner Tiefe zu enthüllen, er wandelt die Form nicht — heilig sind die Formen — er durchdringt sie neu ¹ ». Et cette inspiration personnelle dont on est conscient dans le cycle grec et même davantage dans le cycle moyenâgeux, on la ressent particulièrement dans le cycle exotique qui termine la trilogie. Dans un poème comme *Kindliches Königtum*, allusion aux rêves de l'enfant déjà conscient de sa vocation, c'est George qui nous parle directement. Et lorsque, vers la fin du recueil, le royaume oriental pâlit et s'évanouit comme un mirage, une strophe significative nous révèle que, pour ce poète, la perte d'un royaume extérieur est indifférente — peut-être même nécessaire — à celui qui dispose d'un domaine plus vaste et plus beau — celui de la poésie :

Ich muss mein schönes land gebeugt betrauern,
Dies sei allein mein trost :
Der sänger-vogel den zertretne fluren, mauern
Und dächer, züngelnd wie ein feuerrost,
Nicht kümmern singt im frischen myrtenhage
Unablässig seine süsse klage ².

1. Karl Wolskehl, *Stefan George (Allgemeine Kunstchronik, 1894, n° 23)*.

2. *Die Bücher*, p. 115.

CHAPITRE VI

LES ANNÉES 1895 - 1900

Nous avons vu qu'avec la fondation des *Blätter für die Kunst* l'isolement littéraire de Stefan George commençait à disparaître, qu'aux premiers collaborateurs s'ajoutaient, peu à peu, d'autres, et que l'Allemagne devenait ainsi pour lui, de plus en plus, la véritable patrie spirituelle. A Paris — qu'il visitait encore de temps à autre — il fit la connaissance du poète polonais Wacław Lieder, qui devint un de ses amis les plus intimes. Dans l'automne de 1895 il rencontra le poète hollandais Albert Verwey, qui devait rester, comme Lieder, pendant de longues années, un de ses meilleurs amis. Par son intermédiaire il entra en relations avec la jeune littérature hollandaise ¹. Mais c'est en Allemagne même, à Munich et à Berlin, que sa vie a maintenant ses racines les plus profondes. A Berlin, dans ces années, son cercle d'amis s'élargit constamment. Il y fait la connaissance de savants comme Max Dessoir, Georg Simmel, R. M. Meyer, Botho Graef, Kurt Breysig, Wilhelm Dilthey, et surtout d'artistes — Melchior Lechter et Reinhold et Sabine Lepsius ². Il donne même chez Lepsius, en novembre 1897 et octobre 1898, deux lectures de ses poèmes. Il est évident que le symbolisme français ne pourra plus jouer le même rôle qu'auparavant dans la vie d'un poète qui est, en Allemagne, le chef d'un cercle d'artistes, et qui compte, en plus des symbolistes français, d'autres poètes étrangers parmi ses amis intimes.

En effet, si l'influence française se faisait moins sentir dans les thèmes de la trilogie historique, elle n'existe presque plus dans ceux de *Das Jahr der Seele* (1897). Pourtant il faut dire un mot ici du recueil nouveau, car c'est l'expression même du symbolisme. Il s'agit dans *Das Jahr der Seele* d'un symbolisme parfaitement adapté au génie de la langue allemande, qui a assimilé toutes les qualités

1. Cf. Wolters, op. cit., p. 102-112.

2. Ibid., p. 114-126.

symbolistes déjà latentes dans la langue de Jean Paul et des romantiques. C'est un art infiniment plus souple, plus riche, plus naturel que celui des *Hymnen*. Et pourtant c'est en essence le même art. Car ce que George avait appris chez Baudelaire, Verlaine, Mallarmé et leurs disciples, c'étaient les éléments d'un art non spécifiquement français mais universel, d'un art qui existe depuis toujours dans toutes les littératures, mais que seuls les poètes modernes ont approfondi de façon aussi consciente. Ce qu'il avait appris en France c'était la technique impressionniste, employée pour des fins symbolistes. Et telle est encore l'esthétique de *Das Jahr der Seele*. Si elle doit aussi quelque chose à d'autres littératures étrangères et surtout à la poésie des grands ancêtres allemands, l'essence en reste la même.

I. — DAS JAHR DER SEELE (1897).

Ce recueil parut à Berlin dans l'automne de 1897 dans l'édition des *Blätter für die Kunst*¹. Bon nombre de ces poèmes avaient déjà paru dans les *Blätter für die Kunst : Sprüche für die Geladenen in T...I* et *Nachwachen I* (*Bl. f. d. K.*, I,4 — mai 1893), *Blumen, Rückkehr, Entführung* (*Bl. f. d. K.*, II,3 — août 1894), *Nach der Lese* (tous les onze poèmes) (*Bl. f. d. K.*, II,5 — février 1895), *Waller im Schnee* 1, 2 et 5, *Traurige Tänze* 1-3 (*Bl. f. d. K.*, III, 1 — janvier 1896), *Sieg des Sommers*, 1-6 (*Bl. f. d. K.*, III,4 — août 1896), *Zu meinen träumen floh ich vor dem volke* (*ibid.*).

Dans le recueil précédent George avait introduit l'élément historique dans sa poésie. Dans *Das Jahr der Seele* il fait un pas de plus, car il y admet l'influence de la nature et du destin. Plus que jamais, il s'éloigne d'*Algabal*. Le décor dans la première partie du recueil (*Nach der Lese, Waller im Schnee, Sieg des Sommers*) est emprunté à la nature même. La deuxième partie (*Überschriften und Widmungen, Erinnerungen an einige Abende innerer Geselligkeit, Verstattet dies Spiel : eure flüchtig geschnittenen Schatten zum Schmuck für meiner Angedenken Saal*) évoque le sort personnel du poète et ses relations avec ses amis. Dans la troisième partie, *Traurige Tänze*, ce sont les forces mystérieuses qui régissent, pour lui, toute destinée humaine que le poète veut évoquer.

Est-il besoin de dire ici que reconnaître la puissance de la nature

1. Cette édition est très rare, n'étant pas destinée, non plus que les autres, au grand public. Elle fut ornée par Melchior Lechter. Nos références se rapportent, comme toujours, à l'édition chez Bondi (1899).

et de la destinée universelle n'amène pas George à renier l'importance de l'âme ? Nous avons vu qu'en introduisant un élément historique il n'admettait que ces périodes de l'histoire où l'idéal avait une importance aussi grande que le réel. Et si, dans *Das Jahr der Seele*, il admet la nature et la destinée, c'est que maintenant il croit en même temps y retrouver l'âme. Dans *Das Jahr der Seele* il est toujours fidèle à son attitude fondamentale, cette volonté inlassable de réconcilier le réel avec l'idéal, le corps avec l'âme, la vie humaine avec la vocation sacrée.

La nature et l'âme ! Telle est l'inspiration double et pourtant unique des poèmes qui composent *Nach der Lese*, *Waller im Schnee*, *Sieg des Sommers*. Pour comprendre pleinement l'attitude de George envers la nature dans ce cycle, il faudrait lire le chapitre consacré par Gundolf à *Das Jahr der Seele*¹. Gundolf y éclaire cette attitude en partie en la contrastant avec celle des poètes romantiques, qui projettent leur moi dans le paysage et qui voient la nature toujours en termes d'« états d'âme ». Certainement, telle n'est pas la position de George dans *Das Jahr der Seele*. Les paysages n'y dépendent point, quant au caractère, de l'état d'âme des deux amis qui s'y promènent. Au contraire, ils sont si réels qu'on croit respirer l'odeur des fleurs et des feuilles, sentir la chaleur du soleil, entendre le vent dans les arbres. Rarement on n'a évoqué de façon plus vivante que George dans ce cycle un décor de parc et de champs en automne, en hiver et en été. Dans les premiers poèmes de *Nach der Lese* c'est tout le faste de l'automne — la splendeur flamboyante des hêtres, le miroitement du soleil dans les bassins. Puis les couleurs se ternissent peu à peu, les guêpes s'envolent des corolles fermées et les grands vases, vides de fleurs, se remplissent de gouttes de pluie. Dans *Waller im Schnee* c'est l'hiver qui règne dans sa pureté et sa froide blancheur. Les arbres portent un feuillage d'argent et le fleuve s'endort sous la glace. Enfin avec *Sieg des Sommers* le poète fête la magie de l'été, ses soirées chaudes et ses nuits étoilées, ses couleurs vives ou tendres — pavots rouges ou blés jaunissants. On ne peut s'empêcher de constater, en lisant ces poèmes, combien les paysages qui y sont évoqués sont plus réels que ceux des premières œuvres. N'a-t-on pas vu que dans *Hymnen* la nature devait toujours prendre la teinte de l'état d'âme du poète, et que dans *Pilgerfahrten* et *Algabal* elle s'effaçait de plus en plus derrière les architectures

i. Gundolf, *George*, p. 124-127.

féeriques de l'âme ? Si dans la trilogie suivante sa place était plus considérable, elle était toujours entrevue à travers un voile — celui du passé. Mais la voici maintenant dans toute sa beauté actuelle et immédiate.

Et néanmoins *Das Jahr der Seele* est aussi loin que les *Hymnen* d'un art purement descriptif. Son titre même ne nous avertit-il pas que l'intention de l'auteur est de nous montrer une « année de l'âme » ? Mais c'est une âme qui a renoncé à chercher son idéal dans un monde surnaturel. Elle ne méprise plus la nature. Elle ne s'efforce plus, comme autrefois, de s'élever — au moyen de perceptions sensuelles, il est vrai — à une connaissance transcendante. Au contraire, elle se complaît dans ses perceptions sensuelles, elle les veut aussi fortes, aussi immédiates que possible. C'est à propos des poèmes de *Nach der Lese* que Hofmannsthal remarque à quel point notre vie intérieure est déterminée par des impressions reçues par nos sens¹. Et pour George dans *Das Jahr der Seele*, comme pour Hofmannsthal, le lien entre la nature et l'âme est encore plus intime. Ce n'est pas seulement que les beautés de la nature, ses formes et ses musiques, ses couleurs et ses parfums deviennent pour le poète une partie intégrale de sa vie intérieure. C'est encore et surtout que l'âme et la nature sont soumises toutes les deux aux mêmes lois. «...percevoir la nature ce n'est plus, comme pour le poète romantique, projeter son moi agité dans le paysage, mais c'est percevoir les synchronismes subtils, participer à une sorte de symbiose mystique, de commun destin, collaborer à un rite unanime²». A ce commun destin l'amour même, l'inspiration même sont assujettis. Car le poète n'est pas seul avec la nature. Il a toujours avec lui une camarade, une femme. Est-ce celle qu'il aime, est-ce sa Muse, est-ce encore sa propre âme ? Figure symbolique, on ne doit pas lui attacher une signification trop précise. George n'a-t-il pas dit lui-même : «...selten sind sosehr wie in diesem buch ich und du die selbe seele³ ». Mais ce qui importe, c'est que même dans cette relation spirituelle les réactions de l'âme sont conditionnées par les mêmes lois inexorables qui gouvernent l'année physique. L'âme aussi a son automne, saison de maturité à la fois heureuse et triste, car sa perfection même annonce le déclin prochain ; elle a son hiver

1. Hofmannsthal, *Gespräch über Gedichte, Prosaische Schriften*, t. I, Fischer, Berlin, 1907, p. 81-82.

2. J.-E. Spenlé, art. cit. (*Mercure de France*, juillet-août 1928).

3. Préface à la 2^e éd. de *Das Jahr der Seele*, Berlin, Bondi, 1899.

solitaire, où l'amour passionné n'est plus possible ; elle a son été couronné de bonheur et d'amour. On voit que pour George l'année de l'âme connaît, comme l'année réelle, le retour périodique des saisons. L'hiver qui est une fin nécessite aussi un recommencement et le cycle qui a commencé avec l'automne se termine avec le triomphe de l'été.

Mais ne croyons pas qu'à cause de cette fusion de l'âme avec la nature George subordonne, comme les naturalistes, la première à la seconde. *Das Jahr der Seele*, qui est loin de l'art purement descriptif, est bien plus loin encore de l'art matérialiste pour lequel tout mouvement de l'âme a son origine dans une cause physique. Si George associe l'âme et la nature dans *Das Jahr der Seele*, c'est parce qu'elles sont pour lui simplement deux aspects différents d'une force unique — le destin. « Will man die eine Substanz wovon das « Jahr » (die Natur) und die « Seele » die beiden Attribute sind — den Kosmos wovon sie die beiden Anschauungsformen sind — mit einem gemeinsamen Namen bezeichnen, so nenne man sie in einem prägnanten Sinn das Schicksal... ¹ ». Si dans *Das Jahr der Seele* il ne s'agit plus de l'idéalisme absolu, si la nature extérieure y devient, au contraire, un élément indispensable, c'est pourtant une force non matérielle mais spirituelle qui y reste la puissance dominante, et à cette force la nature elle-même doit obéir, autant que l'âme. Et en obéissant au destin il est toujours possible, dans *Das Jahr der Seele*, de faire preuve de dévouement à l'idéal, car le destin c'est ici en même temps la vocation. Puissance mystérieuse et supra-personnelle, elle n'est pourtant pas ni la fatalité cruelle ni la fortune capricieuse ; elle dépend du caractère, elle est « innere Bestimmung » ².

La partie suivante de *Das Jahr der Seele* nous montre encore l'âme soumise au destin, mais cette fois le destin n'est pas incorporé dans la nature extérieure, il est celui que le poète lui-même a subi jusqu'ici. *Überschriften und Widmungen* montrent le destin naturel du poète. George s'y rappelle les joies et les angoisses de ses années de début, sa fuite hors du monde vers le royaume saint de la poésie, ses efforts vers la création d'un nouveau parler poétique. Dans *Sprüche für die Geladenen in T...*, poème écrit d'abord en français auquel on a déjà fait allusion, il constate les douleurs inévitables qui attendent la vocation poétique — thème familier au

1. Gundolf, op. cit., p. 130.

2. Ibid., p. 131.

symbolisme, et qui avait inspiré des chefs-d'œuvre comme *Bénédiction* de Baudelaire et *le Guignon* de Mallarmé. *Erinnerungen an einige Abende innerer Geselligkeit* évoquent des instants d'amour, tantôt heureux et tantôt tristes mais toujours acceptés comme le destin naturel. Y a-t-il un écho de Baudelaire dans la beauté mélancolique des *Nachtwachen* ? Le premier de ces poèmes fut d'abord écrit en français et publié parmi les *Sagen* dans les *Blätter für die Kunst*, dès mai 1893. Le voici dans sa forme originale :

Deine stirne verborgen halb durch ein wölkchen von haaren
 (sie sind blond und seiden)
 deine stirne spricht mir von jugendlichem leiden
 Deine lippen sie sind stumm erzählen die geschichte
 der seelen die der Herr gerichtet
 Erregender spiegel deine augen
 spiel nicht damit da er leicht zerbricht !
 Auch wenn du lächelst (endlich flog über dir der schlummer her)
 dein lächeln gleicht dem weinen sehr
 und du neigst ein wenig dein haupt von kummer schwer ¹.

Ne dirait-on pas ici un écho de la décadence française ? — Dans *Verstattet dies Spiel : eure flüchtig geschnittenen Schatten zum Schmuck für meiner Angedenken Saal*, le don de tracer en quelques lignes le portrait des amis, déjà révélé dans les *Preisgedichte*, s'affirme encore. Mais cette fois c'est surtout du destin que George est conscient, car cette puissance mystérieuse qui détermine, dans *Das Jahr der Seele*, la nature et l'amour, y détermine aussi le degré de l'amitié. Et ici encore l'âme se montre, au fond, solitaire. Il y a des barrières même entre elle et les amis les plus intimes. Elle doit exercer encore dans ses relations avec eux les qualités de renoncement et de soumission à son sort personnel.

La dernière partie de *Das Jahr der Seele* — *Traurige Tänze* — est plus difficile à décrire. Ce sont certainement les poèmes les plus impénétrables de George. Quel est le thème de ce cycle ? Comme toujours chez George c'est en premier lieu l'âme. Mais ici elle est presque inconsciente d'elle-même. C'est dans la couche la plus profonde et la plus mystérieuse de son âme que le poète est descendu. Les forces spirituelles qui parlent dans *Das Jahr der Seele* sont celles qui restent sous le niveau de la conscience éveillée, mais qui sont

1. *Bl. f. d. K.*, I, 4, (mai 1893), p. 101. Le texte dans *Das Jahr der Seele* montre plusieurs variations.

pourtant d'une importance incalculable dans la vie de chacun. Ce sont en essence les mêmes forces que celles qui se manifestent dans la nature. L'âme des *Traurige Tänze* connaît, comme celle de *Nach der Lese*, *Waller im Schnee*, *Sieg des Sommers*, la solitude, la langueur, le dépérissement de toutes ses énergies. Elle est comme emportée sur un tourbillon de forces élémentaires aussi impitoyables que les vents glacials qui balayent les dernières feuilles de l'automne. Qui oserait donner l'interprétation, et fut-ce la plus vague, d'un poème comme le suivant :

Ob deine augen dich trogen
Durch fallender äste hauf ?
Treiben die kämpfenden wogen
Den strom hinauf ?

Du jagest nach und sie steigen
Von fremden kräften erfasst,
Wirbelndem rieselndem reigen
Folgt die begehrende hast.

Hüte dich ! führe nicht weiter
Das spiel mit schwerem kauf —
Ziehen nicht deine begleiter
Schon ihren alten lauf ¹ ?

Et il ne faut pas oublier que c'est précisément dans *Das Jahr der Seele*, recueil où George renonce à chercher l'idéal surnaturel, que se trouvent ces miracles d'évocation pure. C'est dire assez à quel point les puissances qui règlent son univers restent en elles-mêmes transcendantes, bien qu'elles ne puissent se manifester aux hommes que dans leurs rapports avec la nature visible et le sort individuel.

Écrire *Das Jahr der Seele* aurait été impossible à tout autre qu'un poète symboliste, et le symbolisme n'a rien créé de plus exquis que les poèmes de *Nach der Lese*, ou de plus mystérieux que les musiques verbales que sont les *Traurige Tänze*.

Nous avons vu que l'époque était passée où George devait chercher la matière de ses poèmes dans une littérature étrangère. Si dans son amour de la Grèce bucolique, du Moyen Age et de l'Orient, on pouvait encore discerner une influence française, les décors dans *Das Jahr der Seele* sont empruntés tous au paysage natal. C'est ce retour vers la patrie que George fête dans le poème *Rückkehr* :

1. *Das Jahr der Seele*, p. 117.

Da taucht aus grünen wogenkämmen
 Ein wort, ein rosenes gesicht :
 Du wohntest lang bei fremden stämmen,
 Doch unsre liebe starb dir nicht ¹.

Mais s'il n'est plus légitime d'affirmer une influence française dans les symboles de ce recueil, il est intéressant et même nécessaire, dans cette étude, de comparer l'inspiration de George dans *Das Jahr der Seele* avec l'inspiration du symbolisme français en 1897. *Das Jahr der Seele*, fidèle dans sa technique aux principes symbolistes, s'écartait définitivement de la conception idéaliste de l'univers chère à Mallarmé. Mais le symbolisme français avait évolué, lui aussi, depuis 1890. Il persistait toujours comme attitude fondamentale, mais cette attitude subit des modifications importantes dans la dernière décade du siècle.

Dans ses premières années le mouvement symboliste avait été tout pénétré de l'idéalisme philosophique de Mallarmé et de Villiers. « L'Absolu est humainement inaccessible, mais n'est-ce pas dans le chimérique et dans l'impossible que réside toute la réalité noble de notre humanité... ? ² », écrit Charles Morice en 1889. Les jeunes poètes abhorrent le réel, ils adorent le Rêve. S'ils ne peuvent pas bannir la nature entièrement d'une poésie qui ne procède que par symboles, ils cherchent toujours à l'estomper, à en faire une féerie. Leurs fables, même lorsqu'elles « se déroulent contre un décor déterminé par l'époque » doivent rester « de pures fictions d'âme ³ ». Mais cette fuite hors de la réalité, réaction nécessaire après les excès du naturalisme, menait à une impasse et ne pouvait pas durer. De bonne heure, on discerne les signes d'un retour vers la nature et vers la vie, mais vers une nature et vers une vie où l'âme retrouve sa place légitime, qui est la première. Tel est le vrai sens de cette renaissance hellénique qu'on a constatée surtout à partir de 1892, et qui inspira encore en 1897 *les Jeux rustiques et divins* d'Henri de Régnier, *En Arcadie* (dans le recueil *La Clarté de Vie*) de Francis Vielé-Griffin. Dans les poèmes grecs d'Henri de Régnier c'est toute la nature qui vit, ou plutôt c'est l'âme qui vit en elle. Sa « Sirène », qui est la Nature, tâche en vain de révéler à l'homme « aux yeux de songe et de science » la beauté de la forêt :

1. Ibid., p. 63.

2. *La Littérature de tout à l'heure*, p. 28.

3. Stuart Merrill dans *l'Ermitage*, août 1893.

Regarde-la qui pleut de soleil et ruisselle
 En larmes claires et qui luit et qui s'ocelle,
 Glauque d'émeraude et d'or comme un paon qui roue...¹

La « Mélissa » de Vielé-Griffin dans *En Arcadie* abandonne le faste artificiel de sa cour ionienne le jour où l'on arrache le rideau qui ferme le portique et lui montre « l'infini spectacle » de la nature. Mais toute la poésie de Vielé-Griffin est une louange de la nature et de la vie. Dans ses *Chansons à l'Ombre* (dans *la Clarté de Vie*, 1897) c'est « l'année tout entière » qui « se déroule au gré du poète...² ». Les symbolistes étaient déjà loin en 1897 de l'attitude baudelairienne envers la vie et la nature et de la retraite austère de Mallarmé, prisonnier de son songe intérieur. Ils avaient mis en pratique le précepte énoncé par Verlaine dans son *Art Poétique* :

Que ton vers soit la bonne aventure
 Éparse au vent crispé du matin
 Qui va fleurant la menthe et le thym...
 Et tout le reste est littérature.

En chantant l'âme dans ses relations avec la nature et le destin George se rapproche donc des thèmes du symbolisme français contemporain, si éloigné que le poète puisse paraître des thèmes symbolistes d'autrefois. Il n'est plus possible de voir dans ce rapprochement une influence, mais il est intéressant d'y signaler une ressemblance — ressemblance qui était à prévoir, d'ailleurs, car l'idéalisme absolu n'est pas « une vérité d'artiste », et les poètes qui l'avaient adopté devaient fatalement rebrousser chemin.

Il faut dire enfin quelques mots de la forme de *Das Jahr der Seele*, car même dans l'œuvre d'un poète qui se distingue toujours par sa maîtrise formelle, elle est d'une beauté suprême.

Das Jahr der Seele ne serait pas de George si on n'y retrouvait pas de très belles images plastiques. Voici une allée de parc en automne :

Wir schreiten auf und ab im reichen flitter
 Des buchenganges beinah bis zum tore
 Und sehen aussen in dem feld vom gitter
 Den mandelbaum zum zweitenmal im flore³.

1. *Aréthuse, Les Jeux rustiques et divins*, p. 62.

2. J. de Cours, *Francis Vielé-Griffin*, Paris, Champion, 1930, p. 19.

3. *Das Jahr der Seele*, p. 15.

On pourrait facilement multiplier de tels exemples, surtout dans *Nach der Lese*, *Waller im Schnee* et *Sieg des Sommers*. Pourtant *Das Jahr der Seele* est le recueil de George où l'élément plastique s'accuse le moins. On a vu déjà à quel point les *Traurige Tänze* échappent à toute description, ne suggérant que rarement des objets définis. C'est que dans ce livre les données immédiates des sens jouent un rôle plus important que la perception des formes. Nous avons déjà vu, à propos des *Hymnen*, qu'il peut très bien en être ainsi dans une poésie impressionniste, pour laquelle les données immédiates des sens ont une valeur tout autre que pour la poésie traditionnelle. Et seul un poète impressionniste (et symboliste en même temps) pouvait s'attacher avec autant de soin que George dans *Das Jahr der Seele* à reproduire les impressions les plus délicates, les plus nuancées. C'est surtout dans ce raffinement exquis que s'accuse la perfection formelle de *Das Jahr der Seele*. Les recueils précédents avaient plus d'éclat, mais il s'agit ici d'une sensibilité si aiguë que tout ce qui est vif et décidé lui semble brutal. George préfère maintenant les teintes atténuées de l'automne finissant — les jaunes, les gris, les verts. Pour lui les roses sont plus belles d'être pâles, et s'il loue le ciel d'être encore bleu on sent bien qu'il pense au ciel automnal tel que Mallarmé l'aimait aussi

..l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur...

Le blanc même peut devenir pour lui une couleur vive. Il s'attache surtout à rendre le jeu de l'atmosphère, des contrastes de lumière et d'ombre. Dans un poème adressé à M. L. (Melchior Lechter) il parle explicitement de la puissance de suggestion qu'exercent pour lui, à elles seules, les couleurs :

Wie unsre glorreichen himmel — bruder im stolz !
 So breitet dein glänzendes gelb und wie reifender lohn,
 Es zittern in deinem lila und wehen grün
 Gestaltlose stunden mit ihrem mühsamen rinnen
 Und lange seufzer aus kerkern ohne erhebung.
 Dein strahlendes blau umkleidet die wunschlosen götter,
 In deinem veilchendunkel voll purpurner scheine
 Ist unser tödliches sehnen — bruder im leid ¹ !

La même sensibilité aiguë se montre partout dans *Das Jahr der Seele*. Ce sont maintenant les sons doux, presque imperceptibles, qui attirent le poète — un bruissement d'ailes, le murmure du

1. Ibid., p. 78.

vent dans le blé, la chute des fruits mûrs. Il entend jusqu'au battement des artères :

Und auch die eigene stimme schien dir rauh
Wenn du im takt verwandter pulse bängen
Vernahmst die enger zu den deinen drängen... ¹

Il aime les parfums très faibles, l'odeur des feuilles. La même finesse se montre dans les sensations tactiles et les notations thermiques. Des vents sont tièdes, des brouillards sont lourds, les rayons de soleil qui filtrent à travers les grands hêtres ruissellent comme une pluie sur le poète et sa compagne. On trouve souvent des correspondances de sens différents — *weiches grau, blasse düfte, kühle strahlen...* Quelquefois même la vie intérieure est associée directement aux impressions des sens — *blasser traum, blaue blicke, weisser traum, welke seelen, spröde freuden, die zersprungen..., welke einsamkeiten, rauhen leides schlacken, klarer freude funke...*

L'élément musical, toujours si important chez George, a ici une place très grande. « Im Jahr der Seele, » dit Klages, « stehen die tönendsten Verse, die George geschrieben, Verse die lind gleiten wie lautere Bäche über geheimnisvoll-funkelndem Grund und die gleich dem dunkelblinkenden Wasserspiegel weder Kanten noch Sprünge zeigen ² ». Le vers de George dans *Das Jahr der Seele* est, comme toujours, un vers régulier. Il accuse plus que jamais sa préférence pour le quatrain de cinq iambes. C'est le système rythmique qu'il emploie, avec deux exceptions, dans tous les poèmes de *Nach der Lese*, *Waller im Schnee* et *Sieg des Sommers*. Mais cette forme si régulière, qui contraste de façon frappante avec la variété des mètres et des strophes dans la trilogie précédente, n'a rien de mécanique. On sent qu'elle est bien la seule forme qui convienne à l'état d'âme qui s'y exprime. Dans les *Traurige Tänze* — écrits tous en quatrains — des mesures plus variées, trochées et dactyles, aident à suggérer le vague de l'émotion. Dans ces chansons les vers sont plus courts, les accents moins réguliers. Caractéristique surtout pour *Das Jahr der Seele* est la richesse de l'harmonie verbale. On y trouve de très nombreux cas d'allitération et d'assonance — parfois deux assonances différentes dans le même vers. La modulation des voyelles est souvent remarquable.

1. Ibid., p. 44.

2. L. Klages, *Stefan George*, p. 57.

Il va sans dire que dans tous ces cas la musique est choisie pour sa puissance de suggestion. Comme dans les recueils précédents, ce n'est pas jusqu'aux couleurs que George n'arrive pas à suggérer par ses voyelles. Le poème *Weisser Gesang* où, comme autrefois dans *Algabal*, George veut évoquer un décor blanc, est construit tout entier sur un système d'assonances de voyelles claires. Remarquons enfin que les rimes, qui sont surtout féminines, sont toujours belles et parfois très nouvelles.

Enfin la langue dans *Das Jahr der Seele* est d'une grande beauté. Elle retient tous les caractères qui distinguaient, depuis les *Hymnen*, la langue georgienne. On y trouve parfois des mots rares ou exotiques — *espe, trespe, Eroten, narden, mäander...*, et, très souvent, des combinaisons nouvelles et des adjectifs innattendus — *glanz-erfüllte sterbewochen, lichtblaue traumgewalten, fahle öden...* On y trouve surtout des termes concrets d'étymologie allemande qui semblent garder, dans ce contexte, quelque chose de cette magie évocatrice propre aux langues primitives. Des mots comme *baum, teich, kelch, stiel, brunnen* semblent s'animer dans ces poèmes d'une vie nouvelle et mystérieuse, comme si c'était la nature elle-même qui y respirait. Quant à la syntaxe, elle se distingue toujours par son extrême concision, obtenue par les mêmes procédés elliptiques. Mais, malgré toute cette nouveauté, la langue de *Das Jahr der Seele* semble une langue parfaitement naturelle, si naturelle qu'elle paraît toute faite pour évoquer la beauté de la campagne, le mystère du destin¹.

Das Jahr der Seele n'a pas trouvé en France un accueil aussi chaleureux que les recueils précédents. Dans une notice consacrée à George et au cénacle des *Blätter für die Kunst* dans le *Mercure de France*, Henri Albert en parle en termes assez froids. Il loue toute la série des « danses tristes » mais, par contre, il n'aime point « d'autres vers pompeux au style recherché, tels ceux de ces « dédicaces » réunies sous un titre bizarre qu'aurait pu trouver M. Mallarmé...² ». Sa conclusion est que : « Les aspirations de M. Stefan George sont très hautes, mais il est plus artiste que poète ». Il ajoute pourtant : « ... Et que le poète de l'*Année de l'âme* ne m'en veuille pas si je n'ai dit qu'avec réticence tout le bien que j'en pense... » On sent qu'il manque à cette critique la sympathie intime qui avait

1. Pour une analyse détaillée du style de *Das Jahr der Seele*, voir l'article déjà cité de Baumgarten dans *Preussische Jahrbücher*, t. 128 (1907).

2. H. Albert, *Lettres allemandes* (*Mercure de France*, septembre, 1898)

inspiré les premières notices accordées à George dans les revues symbolistes.

2. — DER TEPPICH DES LEBENS (1899).

Deux années après l'apparition de *Das Jahr der Seele* parut *Der Teppich des Lebens*¹. George en avait publié précédemment dans les *Blätter für die Kunst* les poèmes suivants : *Ich forschte bleichen eifers nach dem horte* (*Bl. f. d. K.*, III, 1 — janvier 1896), *Gib mir den grossen feierlichen hauch, Zu lange dürst ich schon nach eurem glücke, Du wirst nicht mehr die lauten fahrten preisen, In meinem leben rannen schlimme tage* (*Bl. f. d. K.*, IV, 1-2, novembre 1897), *Fahrt-Ende, Der Teppich, Der Freund der Fluren, Laemmer, Herzensdame, Die Maske* (*Bl. f. d. K.*, IV, 3 — 1899), *Blaue Stunde, Feld vor Rom*, (*Bl. f. d. K.*, IV, 4 — 1899).

Der Teppich des Lebens marque le commencement d'une ère nouvelle dans la création poétique de George. C'est dans ce livre que sa conscience de la mission divine du poète devient pour la première fois, de façon explicite et soutenue, le sujet de sa poésie. La première partie du recueil, *der Vorspiel*, qui consiste en une série de dialogues entre George et une figure symbolique qu'il désigne comme « l'Ange », a pour thème constant le destin du poète. C'est l'Ange qui révèle à George le sens intime de ce destin, tout ce qu'il comporte de joies et de douleurs. Il lui montre la loi intérieure que le poète doit suivre s'il veut mener l'existence noble et belle pour laquelle il est né sur cette terre. Sous sa tutelle le poète apprend à voir pleinement pour la première fois la beauté du paysage natal, des formes de la vie quotidienne, du marché et du port avec leurs couleurs bigarrées et leur activité joyeuse. Il apprend les trésors inestimables que peut apporter l'amitié entre d'âmes semblables et la nobilité latente dans la foule même. Il apprend la beauté de la clarté et de la proportion. Du haut de la montagne où l'Ange le mène il voit se dérouler comme dans un panorama le reste de l'humanité. Il voit la grande foule de ceux qui n'ont pas d'autre Dieu que la science et le progrès, le nombre — toujours grand — de ceux qui suivent le Christ, la petite compagnie de ceux qui adorent la seule Beauté. Mais aucune de ces attitudes ne correspond

1. Ce livre parut, comme les autres, dans l'édition des *Bl. f. d. K.* et est difficilement accessible aujourd'hui. Nos références se rapportent à la 2^e édition parue chez Bondi en 1901.

à celle que l'Ange lui enseigne. Il vénère la religion orthodoxe, mais ce n'est pas d'elle qu'il est question ici, non plus que du culte de « l'art pour l'art ». Car le destin du poète, tel qu'il l'a toujours senti et tel que l'Ange le lui montre maintenant de façon claire, c'est de pénétrer dans le domaine intérieur, de révéler aux hommes une vie nouvelle, noble et belle. Mais cela ne veut pas dire qu'il va descendre maintenant jusqu'à la foule. Pour lui la seule action admissible à un poète est de rester fidèle à sa vocation. Mais il espère que son œuvre, quine pourra toucher d'abord que les quelques fidèles qui la comprendront, finira par féconder une jeunesse nouvelle, à laquelle la vie s'ouvrira belle et noble comme l'Ange la lui a montrée. La loi de cette vie ne se laisse pas codifier, d'ailleurs, dans une série de principes rigides. Elle n'en a pas besoin, car elle consiste en la noblesse intérieure, qui est d'elle-même une garantie suffisante contre toute espèce de bassesse.

Cet idéal, comme tout idéal vraiment noble, exige aussi une part de renoncement et de souffrance. Malgré l'amour de ses disciples, le sort du poète reste en dernier lieu, en vertu même de sa mission divine, la solitude. Il ne trouve plus personne, vers la fin, pour l'accompagner sur son chemin ardu. L'Ange seul lui reste et lui tient compagnie sur son lit de mort. .

Comme la vie du poète dans le *Vorspiel*, c'est la vie de l'humanité qui se révèle dans la partie suivante, *Der Teppich des Lebens*. Dans sa trilogie historique George avait déjà fait preuve d'un don de synthèse remarquable. Mais ici il ne s'agit plus simplement de ressusciter des époques historiques qui persistent toujours comme des forces vivantes dans sa propre âme. Ce sont toutes les forces qui ont contribué à former la vie telle que nous la connaissons qu'il veut évoquer ici. Dans une série de tableaux sans égal il nous montre ces forces à l'œuvre. Nous voyons la vie primitive, la vie bucolique, les forces destructives de la nature. Dans un autre poème c'est le charme du mystère et de l'inconnu qu'il suggère, cette magie, toujours si puissante pour l'âme allemande, qui vit encore dans les légendes et les chansons populaires. Il évoque encore, dans un décor médiéval, l'esprit de foi mystique qui opère des miracles. Ailleurs, c'est la puissance de désirs néfastes et pourtant irrésistibles qui se fait sentir. Et, en contraste avec toutes ces passions véhémentes et profondes, il montre la vie superficielle et légère — le traditionalisme facile des épigones, le scepticisme frivole du dix-huitième siècle, la précocité étonnante mais stérile de celui qui a beaucoup

de talent mais qui est sans noblesse d'âme. Autre part il célèbre le dévouement héroïque qui ne pense qu'à l'objet de son adoration — celui du disciple, du moine, du jeune poète enfin qui reste parfaitement fidèle à sa vocation. *Rom-Fahrer* évoque cet amour du sud, surtout de l'Italie, qui a toujours fait partie de l'héritage spirituel des Allemands. C'est encore spécifiquement aux Allemands que s'adressent *Wahrzeichen* et *Jean Paul*, dont le premier célèbre la beauté sévère des peintres rhénans jusqu'à Holbein, le deuxième la beauté luxuriante et parfois nébuleuse du grand romantique. Le cycle se termine avec sept *Standbilder*, qui évoquent des forces plus universelles et plus mystérieuses qui n'ont pas, comme les précédentes, des représentants typiques. Les deux premiers poèmes évoquent ces idéals opposés de la vie qui se reflètent dans l'architecture d'un temple grec et dans celle d'une cathédrale gothique. La troisième « statue » est celle d'une figure qu'on pourrait nommer l'Illusion. Elle est encore nécessaire à l'adolescent, qui la revêt de la beauté de ses propres rêves. L'homme mûr n'a pas besoin de ses sortilèges. Il peut supporter la vie réelle parce qu'il connaît la loi qui la gouverne. C'est cette loi — celle même que révélait l'Ange — que symbolise la quatrième « statue ». La cinquième est celle de la passion toute-puissante, la sixième celle de l'art plastique. Enfin la dernière, *Der Schleier*, montre le voile magique que déroule incessamment, devant nos yeux charmés, la puissante Poésie.

Dans la dernière partie du recueil, *Die Lieder von Traum und Tod*, les sujets des poèmes ne sont pas formulés si clairement. Ces chansons ont en vérité un caractère de rêves. Elles sont d'une beauté délicate et mystérieuse qui se refuse à toute analyse. Les douze premiers poèmes, dédiés à des amis personnels, suggèrent l'état d'âme que suscite dans le poète la mention de ces noms. Et à cet état d'âme se mêle le plus souvent une certaine mélancolie, la mélancolie de celui qui sent combien les plus belles choses s'évanouissent vite. Les douze poèmes qui suivent sont d'une beauté encore plus fragile, plus éthérée. Ils suggèrent les émotions les plus subtiles, les plus nuancées. Ainsi le sentiment qui anime *Gartenfrühlinge* et *Morgenschauer* n'est pas, malgré l'évocation du mois de mai et du matin clair, une joie robuste, mais un sentiment plus complexe qui est presque de la tristesse. Dans les derniers poèmes c'est toute la beauté de la vie qui se reflète, mais aussi son évanescence. Le poème par lequel le cycle se termine s'appelle *Traum und Tod*. Pourtant il ne faut pas croire que *Der Teppich des Lebens* finit sur une note

triste. Si George tient à montrer, dans la dernière partie du recueil, la place qu'occupent dans la vie le rêve et la mort, il reste pourtant fidèle à l'optimisme fondamental de la philosophie annoncée par l'Ange. Il accepte la vie, toute la vie, et ainsi il accepte le rêve et la mort parce qu'ils en sont des éléments essentiels, parce que la beauté même de la vie est faite ainsi d'antithèses :

Glañz und ruhm rausch und qual traum und tod¹.

Der Teppich des Lebens, recueil d'une richesse et d'une beauté extraordinaires, est aussi d'une grande importance dans l'ensemble de l'œuvre de George. Il y signifie à la fois la consommation de l'œuvre d'une décade et le commencement d'une ère nouvelle. Tâchons donc de préciser les éléments nouveaux en vertu desquels il occupe une place aussi importante.

Nous avons vu que dans ce recueil George révèle une conscience profonde de la mission divine du poète. Même ceux qui n'avaient vu en lui jusque là que l'esthète étaient obligés de reconnaître que la conception de la vie qui se manifestait dans *Der Teppich des Lebens* était comparable, dans sa gravité et sa dignité, à celle de Dante. Mais ils se trompaient en croyant qu'il y avait là un changement dans l'attitude fondamentale du poète. Bien au contraire, il avait été conscient, dès son enfance même, d'être chargé d'une mission divine. Nous avons vu que le premier poème des *Hymnen* annonça sa conscience d'une vocation sacrée et que son souci constant de la forme avait, au fond, une signification religieuse, puisqu'il voyait dans la langue le réceptacle prédestiné de la révélation divine -- sa condition même, dut-elle se manifester aux hommes.

Ce qui est nouveau dans *Der Teppich des Lebens* ce n'est donc pas la recherche du divin. Mais c'est le degré de la révélation. Dans ce recueil la conception de l'idéal divin, qui avait revêtu avec les œuvres précédentes des formes toujours plus compréhensives, s'éclaircit et s'élargit jusqu'à embrasser toutes les facultés de l'âme.

Car il y avait un élément auquel George n'avait pas encore donné une place dans sa poésie. Il y avait admis les impulsions de l'âme individuelle, il y avait admis encore le legs de l'histoire et les forces plus obscures de la nature et du destin, mais il en avait jusqu'ici banni l'esprit. La souveraineté de l'esprit, telle est la signification

1. *Der Teppich des Lebens*, p. 93.

de cette figure lumineuse de l'Ange qui se tient sur le seuil du livre. Et c'est grâce à la clarté rayonnante que jette sur toutes choses ce principe divin que se dessine si clairement pour la première fois le destin du poète dans le *Vorspiel*, la vie de l'humanité dans *Der Teppich des Lebens*, la signification des forces plus obscures de la vie dans les *Lieder von Traum und Tod*.

Il n'est pas facile d'exprimer par des termes abstraits toute la signification du mot « Geist » chez George. Pourtant cette signification, on peut très bien la ressentir à la lecture de chaque vers du *Teppich des Lebens*. Et le fait qu'on la ressent bien plus facilement qu'on ne la formule, ne dit-il pas assez que pour George l'esprit n'est point une faculté purement intellectuelle ? En effet, rien ne serait plus faux que de voir dans *Der Teppich des Lebens* le triomphe de l'intellectuel sur le poète, ou de croire qu'ici les images ont pour but de suggérer non plus des émotions mais des idées abstraites. Nous avons vu quelle était l'existence qui s'offrait à celui qui se soumettait à « l'Esprit » — existence pleine et ardente, mais aussi austère et exigeante. Ce n'est point là l'idéal d'un pur penseur qui existe dans un monde de vérités abstraites et dédaigne tout contact avec la réalité matérielle. Mais ce n'est pas non plus l'idéal de quelqu'un pour qui l'intuition et l'émotion suffisent à elles seules à remplir l'existence. Nous n'avons plus affaire, comme dans *Das Jahr der Seele*, à une âme qui est soumise à des forces qu'elle ne comprend pas, qui vit d'une vie intense mais presque inconsciente, comme la nature elle-même. Car il ne faut pas chercher à cacher que dans *Der Teppich des Lebens* les facultés conscientes de l'âme — la volonté, la pensée, le souvenir — jouent un rôle beaucoup plus grand que dans les œuvres précédentes. L'esprit n'y est pas étranger à l'âme — au contraire, il en est une partie, et ainsi *Der Teppich des Lebens* reste toujours poésie symboliste puisqu'il exprime encore la glorification de l'âme. Mais l'esprit y est considéré comme étant la partie la plus divine de l'âme. Pour être conscient, il n'est pas inférieur mais supérieur aux élans obscurs, aux émotions profondes mais incomprises, aux forces sans nom qui tourbillonnent dans le subconscient. C'est d'eux qu'il est né et il ne cherche point à les nier, sachant que c'est d'eux que lui vient sa vie. Mais il leur est supérieur, il peut même protéger, consoler, diriger cette âme inconsciente. Il peut lui venir en aide, lorsqu'elle est comme engourdie, en lui rappelant la loi de la vie qui fait succéder toujours aux périodes inévitables de sécheresse une inspiration nouvelle. Il

peut l'aider à refouler les émotions trop chaotiques qui menacent son existence individuelle :

Nun musst du sie im irren hasten zügeln
 Du beugest dich aus deiner wolkenstatt
 Und hüllst die zitternd ist und freude » satt
 Getreuer geist ! mit schweren traumesflügeln ¹.

Il est évident que dans ce recueil où l'inspiration dominante est le pouvoir souverain de l'esprit les symboles seront capables d'une interprétation plus générale que dans les cycles précédents. Le *Vorspiel*, série de dialogues entre le poète et l'Ange, a rapport d'abord et surtout à George. Mais en symbolisant dans l'Ange la partie la plus divine de sa propre nature il symbolise en même temps le sort inévitable du grand poète. *Der Teppich des Lebens* a pour but, comme le dit son titre même, de montrer par symboles les aspects essentiels de la vie de l'humanité. Dans les *Lieder von Traum und Tod*, au contraire, George revient vers la poésie purement personnelle, cette poésie d'états d'âme qui se refuse à toute interprétation définitive et dont la beauté se révèle seulement au cœur. Et c'est sans doute de propos délibéré qu'il retourne ainsi, dans la dernière partie du recueil qui annonce la souveraineté de l'esprit, à ces domaines obscurs où l'esprit sommeille et seul le cœur veille. Car en le faisant il annonce à tous ceux qui savent comprendre que pour lui les forces subconscientes de l'âme ont toute leur valeur d'autrefois, que l'esprit même est né du mystère et de l'inconnaissable, et qu'il lui faut toujours puiser à nouveau dans les trésors de ces forces maternelles. Seulement — et c'est ici que *Der Teppich des Lebens* montre une conception nouvelle — ce ne sont plus le mystère et l'inconnaissable qui sont les forces les plus divines de la vie. L'esprit, pour être plus conscient, est en même temps plus divin. Il représente comme une victoire de la forme sur le chaos fécond. C'est lui qui est désormais l'Ange de la vie.

Arrêtons-nous un instant afin de nous demander de nouveau comment cette évolution dans la conception de l'idéal chez George se rapporte à l'évolution du symbolisme français. Ne voit-on pas là aussi, dans les dernières années du dix-neuvième siècle, quelque chose de bien semblable ? Quel serait l'homme, en effet, qui se contenterait, dans les années de sa maturité, d'obéir à des lois qu'il ne

1. *Der Teppich des Lebens*, p. 32.

comprendrait pas ou de ne jamais formuler sa propre philosophie de la vie ? Et surtout quel serait le poète qui se contenterait de rester éternellement le prisonnier du mystère, lorsque la nature même de la poésie est d'être une révélation divine du sens de l'existence ? C'est ainsi qu'on voit les poètes de la génération de 1885 se tourner de plus en plus, aux environs de 1900, vers une poésie qui soit non seulement en rapports plus étroits avec la vie mais qui offre une solution en conformité avec ses problèmes.

Il ne peut être question, dans les limites de cette étude, de toutes les solutions différentes qu'ont trouvées à ces problèmes les poètes symbolistes. Ces solutions ont été aussi diverses que leurs tempéraments mêmes. Certains trouvent le repos dans un sentiment panthéiste de la nature et dans d'ardentes préoccupations sociales et humanitaires. Ainsi on a dit des *Quatre Saisons* de Stuart Merrill — publiées en 1900 — qu'elles sont « un hymne d'amour : amour de la nature, amour de la femme, amour du prochain ¹ ». Francis Vielé-Griffin annonce dans ses poèmes une philosophie optimiste, une glorification de la vie qui est surtout une glorification de la volonté. « C'est par l'exaltation de sa vie dans l'action et dans la volonté que l'homme peut et doit surmonter ses inévitables faiblesses ² ». C'est ainsi qu'on a résumé la leçon essentielle de son œuvre, et n'est-ce pas bien celle de *Phocas le Jardinier* (1898), de *la Légende ailée de Wieland le Forgeron* (1900), de *l'Amour sacré* (1903) ? Verhaeren s'inspire du rêve social dès *les Campagnes hallucinées* (1893), *les Villages illusoires* (1895) et *les Villes tentaculaires* (1895), et à cette inspiration vient s'ajouter dans *les Visages de la Vie* (1899) un panthéisme passionné. C'est encore un sentiment panthéiste qui inspire Henri de Régnier dans *les Médailles d'Argile* (1900) comme il l'avait inspiré déjà dans *les Jeux rustiques et divins*. Jean Moréas dans *les Stances* (I^{er} et II^e livres, 1899) montre la même volonté de se créer une philosophie. Lui ne se tourne pas pourtant vers le panthéisme et le socialisme, mais il s'élève à une « austérité stoïcienne qui rappelle Vigny ». C'est la philosophie stoïcienne de Marc-Aurèle qui parle dans *la Sagesse et la Destinée* (1898) de Maeterlinck, où l'auteur du *Trésor des Humbles* abandonne le mysticisme pur parce qu'il a senti « l'impossibilité d'ériger une morale mystique ³ ».

1. M. L. Henry, op. cit., p. 142.

2. J. de Cours, *Francis Vielé-Griffin*, p. 53.

3. Lalou, *Histoire de la Littérature Française*, éd. 1928, p. 281.

Mais s'il y avait évolution dans le mouvement poétique, ses représentants n'en restaient pas moins fidèles à l'esthétique symboliste. S'ils voulaient maintenant exprimer une véritable philosophie plutôt que suggérer des états d'âme indéfinis, ils n'adoptaient pas pour cela la manière didactique de l'ancien classicisme. Stuart Merrill remarque qu'à cette époque « les symbolistes célèbrent dans leurs poèmes la nature et l'humanité » mais il ajoute : « ils n'ont pas cessé d'être strictement fidèles aux principes mêmes de leur école ¹ ».

Donc il ne faut pas croire qu'en voulant s'élever dans le *Teppich des Lebens* jusqu'à une philosophie de la vie, Stefan George accueille une inspiration hostile au symbolisme. En France, à la même époque, on en faisait de même. Et de plus, comme nous l'avons vu, George comprend « la pensée » dans un sens bien symboliste. Il la veut immédiate, capable tout autant qu'un état d'âme moins conscient de susciter une émotion, puisqu'elle est elle-même émotion, en premier lieu. Et pourtant, malgré cette ressemblance — car il n'est pas besoin de dire qu'en 1899 il ne peut plus être question d'influence — *Der Teppich des Lebens* s'affirme comme le recueil le plus absolument original que George ait produit jusque-là. C'est celui avec lequel on trouverait le plus difficilement des analogies, ou en France ou chez les romantiques allemands. Car la conception de la vie qui s'y manifeste est à lui et à lui seul. Elle ne correspond entièrement à aucune des solutions trouvées par les symbolistes français. Elle porte l'empreinte ineffaçable d'une éducation catholique, mais elle n'est pas catholique. Elle pense au bien de l'humanité, mais elle n'est pas socialiste dans le sens où un Merrill entend le socialisme. Elle accepte la nature, mais elle n'est pas panthéiste comme la philosophie de Verhaeren est panthéiste. Elle accueille la vie, elle insiste sur l'importance de la volonté — et pourtant elle ne donne pas à la volonté de vivre et de se surmonter tout le poids que lui accorde Vielé-Griffin. Elle est propre à George et à lui seulement.

Ajoutons que le *Teppich des Lebens* est d'un caractère plus national qu'aucun des cycles précédents. « *Der Teppich des Lebens ist das erste Werk Georges worin das Volk mitspricht als Geist und Sinn* ² ». Ici George n'est pas seulement conscient de sa vocation poétique, il est conscient encore d'être un poète allemand. Il sent maintenant que c'est à l'Allemagne que s'adresse sa mission de

1. Cité par M. L. Henry, op. cit., p. 124.

2. Gundolf, *George*, p. 185.

régénération. Et l'amour profond de la patrie qui s'était déjà fait jour dans le *Jahr der Seele* trouve ici pour s'exprimer des accents plus profonds et plus fiers.

Nous avons dit que *Der Teppich des Lebens* n'est pas de la poésie didactique dans le sens traditionnel, bien qu'il soit une louange du pouvoir bienfaisant de l'esprit. On se rend mieux compte combien l'art de George reste essentiellement symboliste lorsqu'on vient à en étudier la forme. On trouve, dans le *Vorspiel* et le *Teppich*, une série d'images sans égal. Même dans le *Vorspiel*, ce drame qui se joue non sur la terre mais dans la solitude éternelle de l'âme du poète, toute pensée, tout sentiment est incorporé dans un geste, un mouvement, de sorte qu'il devient pour nous une impression immédiate. Et ajoutons que même lorsque — ce qui est rare — l'idée ne s'exprime plus par une attitude ou un paysage, George la suggère encore par des termes concrets. Les désirs, les désespoirs, tous les phénomènes de la vie intérieure sont doués des mêmes qualités que des êtres sensitifs. L'illusion peut s'endormir sur une couche, la force peut se dessécher, l'âme peut s'oublier jusqu'à sangloter, on peut serrer dans ses bras un soir qui s'enfuit trop vite... Ou bien les procès intérieurs ont les mêmes qualités que des objets physiques. Une âme peut rester incultivée, un désir peut monter dans l'air comme une fumée sans flamme...

Dans le *Vorspiel* et le *Teppich* les images sont surtout plastiques, et c'est naturel, puisque, dans la perception de telles images, ce sont les forces plus conscientes de l'âme qui jouent le rôle principal. Dans *Die Lieder von Traum und Tod* ce sont plutôt, comme dans *Das Jahr der Seele*, des impressions plus immédiates qui sont suscitées. Ce qu'on remarque surtout maintenant c'est la fluidité des images. C'est le mouvement même qui s'exprime dans un poème comme *Tag-Gesang*. Mais dans ces poèmes en général tout tremble et fuit, tout est lumière dansante, musique évanescence. Celui qui croirait que George a abandonné, dans *Der Teppich des Lebens*, l'art de pure suggestion, serait obligé de reconnaître son erreur en lisant un poème comme *Morgenschauer* :

... Trüb wie durch tränen schwimmen
Der baum, das haus das uns empfängt.
Ein weisses festtag-glimmen
Der kirschenzweig der überhängt

Ein rauschendes geflitter
 Entzückt und quält — macht schwer und frei.
 Ein schwanken süß und bitter
 Ein singen sonder melodei...¹

L'amour des formes claires qui est la caractéristique la plus essentielle du *Teppich des Lebens* se reflète dans les systèmes rythmiques. Tous les poèmes de ce recueil sont écrits en quatrains. Le mètre dans le *Vorspiel* est toujours le vers de cinq iambes — employé par un virtuose qui sait y introduire, de temps à autre, de légères variations dans l'accent. Dans le *Teppich* c'est encore ce vers qui est la mesure préférée. Dans *Die Lieder von Traum und Tod* anapestes, dactyles et trochées introduisent un élément plus fluide et font de ces chansons de pures musiques. Souvent des vers de 3, 5, 7 et 9 syllabes révèlent de nouveau le charme des mètres impairs. A ces éléments de beauté-formelle, il faut ajouter encore la perfection des rimes. Enfin, l'harmonie verbale joue ici, comme toujours, un rôle fort important. Le vers de cinq iambes du *Vorspiel* et du *Teppich* doit une bonne part de sa majesté liturgique à sa richesse sonore. Nous ne citerons qu'un exemple, le poème *Die Fremde*, évocation du mystère, qui dépend pour sa sombre beauté non seulement de la perfection des images mais aussi et surtout de la modulation des voyelles :

Sie kam allein aus fernen gauen
 Ihr haus umging das volk mit grauen
 Sie sott und buk und sagte wahr
 Sie sang im mond mit offenem haar...²

Comme la musique, la langue du *Teppich des Lebens* reste en harmonie avec les principes fondamentaux établis dans *Hymnen*. Si dans le recueil où il célèbre la puissance de l'esprit, George ne renonce ni à la beauté des images ni à la musique du vers, il n'y abandonne pas non plus la fraîcheur des vocables ni la concision de la phrase. Nous avons vu, en parlant des images, qu'il évite toujours une langue purement cérébrale, ne craignant pas d'associer directement des termes abstraits et concrets. Il peut le faire à bon droit puisque pour lui l'abstraction en soi n'existe pas et toute idée est en même temps un sentiment. Ses mots sont parfois rares ou exotiques —

1. *Der Teppich des Lebens*, p. 83.

2. *Ibid.*, p. 46.

achat, smaragd, karmin, paneelen, galeeren, kasteien, schalmei, pagode, sesam... Il crée souvent de nouveaux mots composés — *schwermutzblick, überglieder, schmerzgemeinschaft, sternenmeile, licht-verachter...* Les adjectifs sont non moins nouveaux et non moins concis — *fahle dichtung, weisse sonne, blaue klarheit, lustverwöhnte arme, scherzendes jahrhundert...* Plus que jamais s'accuse, dans ce recueil de caractère spécifiquement allemand, la préoccupation étymologique. George reprend de propos délibéré des formes anciennes — *feuchte, pfühl, ferge, güldnen, jetztunder...* Il révèle encore sa préférence pour les radicaux. Il aime les formes monosyllabes du verbe — *schnob, grub, molk, sott, buk...* Tout autant que dans les œuvres précédentes, il évite toute espèce de développement, et ses constructions hardies assurent à la phrase une concentration sans pareille.

Il faut dire encore, quant à la forme, que *Der Teppich des Lebens* montre de façon encore plus frappante que les recueils précédents ce souci de composition qui avait amené George, dès *Hymnen*, à arranger ses poèmes dans un ordre cyclique. L'œuvre entière est divisée en trois parties, chaque partie en vingt-quatre poèmes et chaque poème en quatre strophes de quatre vers. Et c'est encore l'ordre des poèmes individuels dans les cycles qui joue un rôle très important dans l'ensemble. Cela se voit surtout dans la partie centrale, le *Teppich* lui-même. Il est évident, même à une lecture superficielle, que ces poèmes se suivent en vertu soit d'une ressemblance soit d'un contraste trop saisissant pour ne pas être remarqué. C'est même à cause de cet ordre spécial que *Der Teppich des Lebens* donne une vision si claire de l'ensemble de la vie.

Nous avons vu que le souci de composition s'étendait chez George jusqu'à la forme extérieure du livre. Cela se voit surtout dans la première édition du *Teppich des Lebens*. Cette édition, un grand in-quarto imprimé chez les *Blätter für die Kunst*, fut préparée par Melchior Lechter. Il en orna les marges et fit précéder chaque cycle par un dessin symbolique. Avec son ornementation riche, ses couleurs belles mais pourtant sobres — caractères noirs et rouges sur papier gris, couverture d'un vert sombre — *Der Teppich des Lebens* montre bien que pour le poète et l'artiste qui ont collaboré à sa formation le Livre est une chose sacrée jusque dans chacun des détails de sa présentation extérieure.

Des traductions françaises de plusieurs poèmes du *Teppich des Lebens* ont paru en 1905 dans *Vers et Prose*. Cette revue très connue,

fondée par Paul Fort, restait fidèle à la meilleure tradition symboliste et comptait parmi ses collaborateurs Francis Vielé-Griffin, Henri de Régnier, Jean Moréas, Stuart Merrill, Maurice Maeterlinck, Albert Mockel, Pierre Quillard etc. Les traductions en question sont d'Albert Dreyfus. Il a traduit : *Je cherchais, pâle de zèle, le trésor (Prélude I)*, *Je suis ton ami, ton guide et serviteur (Prélude VII)*, *le Tapis, Chant de Nuit, Le Masque, L'Étrangère* ¹.

3. — LES TRADUCTIONS DES SYMBOLISTES.

En examinant l'œuvre de George jusqu'en 1900 nous avons dû faire allusion plusieurs fois à ses traductions de Baudelaire et des symbolistes français. Ces traductions méritent une mention spéciale car leur perfection les élève au rang de véritables œuvres d'art et, en même temps, elles aident à préciser encore l'attitude de George envers les poètes symbolistes.

Il faut parler d'abord et surtout de sa traduction des *Fleurs du Mal*. Nous avons vu que dès son premier séjour à Paris il forma le projet de traduire les *Fleurs du Mal* en entier et qu'en 1891 il en présenta à ses amis une traduction partielle. En 1894 des versions allemandes de plusieurs poèmes de Baudelaire, parues dans les *Blätter für die Kunst*, montrèrent qu'il travaillait toujours à la réalisation de son projet original. Enfin en 1901 parut chez Bondi à Berlin la traduction complète — *Die Blumen des Bösen, Umdichtungen von Stefan George*.

Un grand nombre de ces traductions avaient paru auparavant. L'édition de 1891 des *Blumen des Bösen* ² contient déjà quarante poèmes. Les *Blätter für die Kunst* donnent en janvier 1894 la traduction de huit poèmes de Baudelaire, précédée de la notice suivante : « Dies sind auszüge aus der ersten deutschen Baudelaire-übertragung die anfangs in geringer auflage verbreitet bald einer grösseren gesellschaft übergeben wird... » ³. Les poèmes en question sont *Bénédiction*, *Don Juan aux enfers*, *la Chevelure*, *la Muse malade*, *Un fantôme* (I-IV). Dans le prochain numéro des *Blätter für die*

1. *Vers et Prose*, tome II. (juin-juillet-août 1905).

2. *Blumen des Bösen*, Berlin, 1891. Édition autographiée tirée à 25 exemplaires et destinée seulement aux amis du poète. Elle est reproduite en entier dans l'appendice à l'édition de 1930 des *Blumen des Bösen* (*Œuvres complètes*, tomes 13 et 14).

3. *Bl. f. d. K.*, II, 1 (janvier 1894), p. 25.

Kunst on trouve une traduction de *Lesbos* ¹. La même année, *Die Allgemeine Kunst Chronik* donne la traduction par George de : *Don Juan aux enfers, Parfum exotique, la Chevelure, le Balcon, Femmes damnées* ². *Le Tombeau de Charles Baudelaire*, pour lequel George avait promis sa collaboration, contient, lorsqu'il paraît en 1896, une version allemande faite par lui d'*Un fantôme* (II et IV) ³. Enfin on trouve dans la cinquième série des *Blätter für die Kunst* des traductions des poèmes suivants des *Fleurs du Mal* — *Harmonie du soir, l'Homme et la Mer, Mœsta et errabunda, les Yeux de Berthe, Recueillement* ⁴.

Le texte des traductions parues auparavant dans les revues est presque toujours identique à celui de l'édition de 1901. On trouve davantage de variations dans l'édition de 1891, où plusieurs poèmes diffèrent dans une ou deux strophes de la version définitive. Mais, ici aussi, la grande majorité des poèmes ne montrent pas de variations importantes. Remarquons pourtant que cette première édition n'avait presque pas de ponctuation.

Die Blumen des Bösen contiennent donc évidemment un travail de traduction qui s'étend sur une décade. Mais cette œuvre représente beaucoup plus qu'une simple traduction. C'est à dessein que George lui donne le titre d'« Umdichtung » et non d'« Übersetzung ». Dans sa préface il explique que sa traduction de Baudelaire avait son origine dans un sentiment non utilitaire mais purement esthétique, et qu'ainsi elle ne pouvait pas être continuée de façon machinale puisqu'elle dépendait, autant qu'une œuvre originale, de l'inspiration créatrice :

Diese verdeutschung der FLEURS DU MAL verdankt ihre entstehung nicht dem wunsche einen fremdländischen verfasser einzuführen sondern der ursprünglichen reinen freude am formen. so konnte sie auch nicht willkürlich fortgesetzt und vollendet werden und der umdichter betrachtete seine mehrjährige arbeit als abgeschlossen nachdem er seine möglichkeiten erschöpft sah ⁵.

Parmi les qualités qui nous frappent dans cette traduction de Baudelaire, la première et la plus essentielle est certainement sa

1. *Bl. f. d. K.*, II, 2 (mars 1894), p. 61-64.

2. *Allgemeine Kunst Chronik*, 1894, n° 23.

3. *Le Tombeau de Charles Baudelaire*, Paris, 1896.

4. *Bl. f. d. K.*, 5^e série, 1900-1901, p. 151-155.

5. Préface aux *Blumen des Bösen*, Bondi, Berlin, 1901.

fidélité absolue à l'esprit de l'original. Et il ne s'agit pas là d'une simple affaire d'exactitude littéraire, mais bien plutôt d'une sympathie de tempérament, qui permet à George de revivre les poèmes français. Les grands thèmes baudelairiens — la dignité du poète, la bassesse de la société moderne et surtout le don sacré qu'a le poète de percevoir dans la réalité matérielle une réalité spirituelle, son aspiration éperdue vers cette dernière réalité — telles sont aussi, comme nous le savons, les préoccupations essentielles de George. Et c'est dans cette communauté d'inspiration qu'il faut voir la raison principale qui fait que dans *Die Blumen des Bösen*, comme dans bien peu de traductions, nous retrouvons le ton même de l'original.

Mais si cette ressemblance parfaite avec les poèmes originaux est due avant tout à une sympathie de tempérament, il faut ajouter que la plupart du temps George reste très fidèle au texte même de Baudelaire. Nous savons que l'exactitude littéraire n'était nullement son but principal. «... mit diesem verehrungsbeweis», termine la préface qu'on a citée, «möge weniger eine getreue nachbildung als ein deutsches denkmal geschaffen sein». Pourtant la même affinité de tempérament qui l'aide à reproduire si bien le ton de l'original l'aide aussi à en reproduire le détail. Le style des *Fleurs du Mal*, si serré et d'un classicisme si pur, lui est aussi sympathique que l'était l'inspiration générale. Cependant il y a quelques différences inévitables dans la version allemande. Ainsi on ne peut s'empêcher de remarquer que le verbe de George, d'une nouveauté plus absolue et d'une concentration plus dense que celui de Baudelaire, est parfois plus rigide que celui de l'original. (On le remarque surtout dans l'emploi des verbes. George continue à employer de préférence les formes avec le moins de flexions — le passé simple au lieu du passé composé etc., et ses constructions ont ainsi parfois une raideur qui n'était pas dans les *Fleurs du Mal*). Parfois aussi sa traduction est moins forte que le texte original — « calciner » devient « brennen », « rétiaire » devient « quälerin » etc. De temps à autre, il emploie un mot très allemand. Ainsi « verts comme les prairies » devient « grün wie eine alm ». Introduire ainsi une nuance plus allemande ne doit pas être considéré, d'ailleurs, comme une faiblesse mais plutôt comme un mérite dans cette traduction, qui veut être en même temps une « verdeutschung ».

En traduisant les *Fleurs du Mal* en vers plutôt qu'en prose George a pu conserver ces qualités musicales qui sont, comme on

l'a vu, aussi indispensables aux poèmes de Baudelaire que leur sens même. Nous avons déjà indiqué l'importance de la forme de Baudelaire pour celle de George lui-même. Mais c'est seulement en lisant ces traductions qu'on se rend compte à quel point George a ressenti la beauté du vers baudelairien et avec quelle fidélité il sait reproduire cette beauté en langue allemande. Le poème *Lesbos*, par exemple, qui se distingue surtout, quant à sa forme, par la disposition et la richesse des rimes — « was reimkunst angeht », dit George dans les *Blätter für die Kunst*, « eines der vorzüglichsten (gedichte) des meisters ¹ » — conserve cette qualité jusqu'à un degré étonnant, dans la traduction allemande. Et combien la qualité spéciale des rythmes baudelairiens revit dans l'adaptation allemande, qu'il s'agisse de l'alexandrin ou de cadences comme celles de *l'Invitation au Voyage* ! Ce n'est pas seulement au vers des *Fleurs du Mal*, c'est encore à celui des *Blumen des Bösen* que peut s'appliquer la description donnée par Baudelaire lui-même dans le poème *A une Madone*, lorsqu'il parle de

... mes Vers polis, treillis d'un pur métal
Savamment constellé de rimes de cristal... ²

George n'a pas traduit les *Fleurs du Mal* en entier. Des 151 poèmes qui forment l'édition définitive des *Fleurs du Mal* ³ il en a omis 46. Si on considère la liste de ces omissions dans l'ensemble, on ne tarde pas à constater que les poèmes qui la composent sont, dans la grande majorité des cas, ceux où s'accuse le plus l'élément « décadent » chez Baudelaire. Il faut tenir compte, à cet égard, de ce que George dit lui-même dans sa préface : « es bedarf heute wol kaum noch eines hinweises dass nicht die abschreckenden und widrigen bilder die den Meister eine zeit lang verlockten ihm die grosse verehrung des ganzen jüngeren geschlechtes eingetragen haben sondern der eifer mit dem er der dichtung neue gebiete eroberte und die glühende geistigkeit mit der er

1. *Bl. f. d. K.*, II, 2 (mars 1894), p. 61.

2. *Les Fleurs du Mal*, . 174.

3. George a consulté, en plus de l'édition définitive chez Calmann Lévy (1868-1870), les éditions de 1857 et 1861. Le poème *Lesbos*, qu'il a traduit, est dans la 1^{re} édition. Dans sa préface aux *Blumen des Bösen* (1901) il dit : « erschwerend war dass von Baudelaire noch keine gute ausgabe besteht, man bald zur ersten bald zur zweiten greifen muss und die dritte sogenannte endgültige an unordnung fehlern und lücken leidet ».

auch die sprödesten stoffe durchdrang. so ist dem sinne nach « SEGEN » das einleitungsgedicht der BLUMEN DES BÖSEN und nicht das fälschlich « VORREDE » genannte¹ ». Nous avons déjà vu, en parlant d'*Algabal*, que ce qui attirait George dans la « décadence » baudelairienne était non l'élément malsain et morbide en lui-même, mais le fait que cette « décadence » était, en dernière analyse, l'expression — malheureusement exagérée — de qualités foncièrement nobles. En 1892 il pouvait encore admettre les exagérations de la décadence parce qu'elles offraient l'anti-thèse la plus violente avec l'esprit de l'époque — mais, même alors, c'était le symboliste dans Baudelaire qui l'attirait bien plus que le décadent. Et, dans ses années mûres, c'est le symboliste seul qu'il vénère. Le portrait de Baudelaire que nous donnent *Die Blumen des Bösen* n'en laisse pas l'ombre d'un doute. Les poèmes qui ont été omis sont presque toujours les plus extrêmes des *Fleurs du Mal*, ceux où le poète s'enivre des forces les plus néfastes — l'amour indigne, l'attrait du néant, le goût malsain de l'horreur, le désespoir absolu. Nommons seulement *Une Charogne*, *Le Vampire*, *Une Martyre*, *Le Vin de l'Assassin*, *Un Voyage à Cythère*, *Les Litanies de Satan*. Certes, il est assez de sinistre et de macabre dans nombre des poèmes qu'il retient, mais l'âme du poète s'y affirme plus forte et plus fière. Et ajoutons que jamais George ne se montre plus heureux que dans sa traduction de poèmes comme *Bénédiction*, *le Flambeau vivant*, *l'Aube spirituelle* etc., qui célèbrent une inspiration plus haute et plus sereine.

Dans une traduction où tout est bien, il est difficile de choisir. On ne sait ce qu'il faut admirer le plus dans ce livre où on trouve souvent « de véritables tours de force d'adaptation² ». On ne peut que s'étonner de la puissance toujours égale avec laquelle George reproduit les poèmes les plus différents — les tableaux synthétiques des *Phares* (qui rappellent son propre don de synthèse), la plastique de *Don Juan aux enfers*, le symbolisme mystique des *Correspondances*. Citons, dans la traduction de ce dernier poème, les deux premières strophes qui rendent en allemand, non moins sûrement que dans l'original français, l'idée centrale de la doctrine symboliste :

1. Préface aux *Blumen des Bösen*, 1901.

2. A. Mockel dans *la Wallonie*, tome VII (1892), p. 69.

EINKLÄNGE

Aus der natur belebten tempelbaun
 Oft unverständlich wirre worte weichen
 Dort geht der mensch durch einen wald von zeichen
 Die mit vertrauten blicken ihn beschaun.

Wie lange echo fern zusammenrauschen
 In tiefer finsterner gesellschaft,
 Weit wie die nacht und wie die helligkeit
 Parfüme farben töne rede tauschen¹.

Quatre années après *Die Blumen des Bösen* George publia ses *Zeitgenössische Dichter* (Bondi, Berlin, 1905). Ces deux volumes contiennent des traductions de poètes contemporains. On trouve parmi leur nombre cinq poètes français ou belges — Verhaeren (t. I), Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Henri de Régnier (t. II).

Comme pour Baudelaire, bon nombre de ces traductions avaient paru dans les *Blätter für die Kunst* ou ailleurs bien avant 1900. Des trois poèmes de Verhaeren on trouve *le Cri* et *les Arbres (les Soirs)* dans la *Allgemeine Kunst Chronik* en 1895². La première série des *Blätter für die Kunst* apporte la traduction de quatre poèmes des *Romances sans Paroles* de Verlaine — *C'est l'extase langoureuse*, *Il pleure dans mon cœur*, *Green*, *Spleen*³. On trouve dans la deuxième série encore des poèmes de Verlaine — *les Ingénus*, *Colloque Sentimental (Fêtes Galantes)*, *Bon Chevalier masqué qui chevauche en silence (Sagesse)*, *Par instants je suis le pauvre navire (Romances sans Paroles)*⁴. *Green* et *Colloque Sentimental* sont à trouver également dans la *Allgemeine Kunst Chronik* en 1894⁵. De Mallarmé, George donne une traduction de *Brise Marine* dans les *Blätter für die Kunst* en 1892⁶. Dans le même numéro des *Blätter für die Kunst* il y a des traductions de deux poèmes d'Henri de Régnier — *Au site d'eau qui chante et d'ombrages virides (Sites)* et *Epilogue I (Poèmes anciens et romanesques)*⁷. Il faut ajouter que les deux premières séries des *Blätter für die Kunst*

1. *Die Blumen des Bösen*, p. 17.

2. *Allgemeine Kunst Chronik*, 1895, n° 4, p. 119.

3. *Bl. f. d. K.*, I, 2 (décembre 1892), p. 56-58.

4. *Bl. f. d. K.*, II, 5 (février 1895), p. 150-155.

5. *Allgemeine Kunst Chronik*, 1894, n° 23.

6. *Bl. f. d. K.*, I, 2, p. 55.

7. *Ibid.*, p. 62-63.

contiennent encore des traductions de Moréas, Vielé-Griffin, Merrill et Saint-Paul. On trouve de Moréas, *Parmi les Marronniers (les Syrtes)*, *l'Investiture*, *Une jeune fille parle*, *Je naquis au bord d'une mer (le Pèlerin passionné)*¹, de Vielé-Griffin, *Saint Martinien (la Chevauchée d'Yeldis et autres poèmes)*², de Merrill, *La Douleur de la Princesse (les Gammes)*³, de Saint-Paul, *Figurantes de la féerie, effarouchées...*, *O mes sœurs, allez...*, *Que dites-vous des tourterelles...*, *Parmi les tatamis isolés du soleil...*, *Les mousmés et les cygnes.. (Pétales de Nacre)*⁴. Les traductions de Moréas, Vielé-Griffin, Merrill et Saint-Paul n'ont pas été recueillies dans la première édition des *Zeitgenössische Dichter*, mais on les trouve dans l'appendice à l'édition de 1929 (*Œuvres complètes*, t. 15 et 16)⁵.

En plus des poèmes que nous avons énumérés on trouve dans *Zeitgenössische Dichter* (1905) les suivants : Mallarmé — *Apparition*, *Hérodiade*⁶ ; Verlaine — *Clair de lune*, *l'Allée*, *le Faune*, *l'Amour par terre (Fêtes Galantes)*, *Je devine, à travers un murmure*, *Il faut, voyez-vous, nous pardonner les choses*, *L'ombre des arbres dans la rivière embrumée*, *Aussi bien pourquoi me mettrai-je à geindre (Romances sans Paroles)*, *Je suis venu, calme orphelin*, *Les chères mains (Sagesse)* ; Rimbaud — *Voyelles*, *le Dormeur du Val*, *Tête de Faune (Poésies)* ; Henri de Régnier — *Exergue*, *Quelqu'un songe d'heures et d'années*⁷ (*Tel qu'en Songe*) ; Verhaeren — *le Moulin (les Soirs)*. L'édition de 1929 apporte deux traductions nouvelles de Verlaine — *l'Heure du Berger* et *Chanson d'Automne (Poèmes saturniens)*⁸.

La grande majorité de ces traductions doivent remonter, comme les précédentes, à une période avant 1900. Dans sa préface

1. Ibid., p. 59-61.

2. *Bl. f. d. K.*, I, 4 (mai 1893), p. 120-122. George a omis 5 strophes de *Saint Martinien*.

3. Ibid., p. 123-125. George a omis la 4^e partie (6 strophes) de *la Douleur de la Princesse*.

4. Ibid., p. 126-128.

5. Une note dans les *Bl. f. d. K.*, I, 3 (mars 1893), p. 96, remarque que pour les traductions de Mallarmé, Verlaine, Moréas, de Régnier, Vielé-Griffin, Merrill et Saint-Paul c'est le texte des éditions parues chez Léon Vanier à Paris qui fut suivi.

6. La traduction d'*Hérodiade* est parue aussi séparément en 1905 en un exemplaire orné par Melchior Lechter.

7. George en a traduit le poème liminaire seulement.

8. Nous avons déjà signalé les traductions de poèmes en prose de Mallarmé et de Louis Bertrand dans les *Bl. f. d. K.* Elles ne furent pas réimprimées.

aux *Zeitgenössische Dichter* (qui contiennent aussi des traductions de Rossetti, Swinburne, Dowson, Jacobsen, Kloos, Verwey, d'Annunzio et Lieder), George écrit : « In der vorliegenden sammlung sind eine anzahl werke der wichtigsten geister vereinigt denen man das wiedererwachen der dichtung in Europa verdankt und die in den früheren jahrgängen der Blätter für die Kunst zum erstenmal nach Deutschland eingeführt wurden. diese in verschiedenen heften zerstreuten proben sind im laufe der zeit zu büchern angewachsen ¹ ». Dans la même préface il révèle qu'il a été poussé à recueillir et à publier ses traductions surtout à cause des mauvaises versions des maîtres étrangers qui commencent à paraître actuellement en Allemagne.

C'est aux premières séries des *Blätter für die Kunst* qu'il faut recourir, si l'on veut comprendre tout ce que George a voulu accomplir en traduisant les symbolistes français. Une notice pas signée, mais qui exprime sans doute en premier lieu ses idées, précède les premières traductions de poètes français — celles de Mallarmé, de Moréas et d'Henri de Régnier — et montre qu'en les traduisant George est pleinement conscient du fait qu'ils sont, dans l'Allemagne contemporaine, ou ignorés ou incompris. Il commence par constater l'ignorance générale en Allemagne à l'égard de la jeune littérature française, appuyant ses remarques par une citation d'Albert Mockel :

Die reihe der im ersten heft versprochenen werke von fremden künstlern eröffnen wir mit den Parisern, und mit solchen die ungeachtet ihrer bedeutung bei uns gar nicht oder in falscher verbindung genannt werden. ... « nicht jene französische literatur » — um den worten eines beanlagten dichters und kritiklers herrn Albert Mockel zu folgen — « die man in Deutschland kennt, wo Leconte de Liste noch unbekannt ist, sondern die grosse edle französische literatur die ihre wogen rollt von Froissart zu Hugo und von Chateaubriand zu Mallarmé ² ».

Il constate ensuite la richesse de la littérature symboliste et remarque qu'il ne faut pas voir, dans l'ordre où il a arrangé ses traductions, un jugement sur l'importance relative des auteurs. Puis il continue : « Auf der einen seite verkennen wir die schwierigkeiten nicht die bei einer übersetzung aus fremder sprache sich darbieten, bauen aber darauf dass unsere mitarbeiter die

1. Préface à *Zeitgenössische Dichter*, Bondi, Berlin, 1905, t. I.

2. *Bl. f. d. K.*, I, 2 (décembre 1892), p. 53.

seit jahren mit den vertretern der jungen bewegung eng befreundet sind eine getreue und bezeichnende wiedergabe von deren werken und ansichten zu geben vermochten. hh.Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Jean Moréas und Henri de Régnier sind wir sehr verpflichtet für ihre zustimmung zu unsrem plan und die gewogenheit mit der sie uns ihres rates teilhaftig machten¹ ». George a pu donc, en faisant ces traductions, prendre conseil chez les poètes symbolistes eux-mêmes.

Il est important de constater que, comme dans le cas de Baudelaire, il ne pense pas uniquement à rendre l'esprit de l'original. Ici encore il ne veut en reproduire que ces qualités qui peuvent être incorporées dans la poésie de son propre pays. C'est de nouveau un passage significatif des *Blätter für die Kunst* qu'il faut citer :

Mit grosser vorsicht haben wir die ausländischen hervorragenden meister eingeführt, die hochverehrten helfer und ergänzer damals als unsere einheimischen erzeugnisse an zahl wol noch gering waren. vor nichts aber hüteten wir uns mehr als vor einem sinnlosen blossen herübernehmen und brachten nur das was durch die art der übertragung eigenster besitz geworden für unsere sprache unser schrifttum und unser Werk im einzelnen natürlich und zuträglich war².

Comme dans le cas de Baudelaire, c'est déjà le choix des poèmes qui nous dit beaucoup sur les qualités qu'il admire le plus chez les symbolistes, et qu'il désire le plus introduire dans la poésie allemande. Qu'on jette un regard sur la liste (déjà donnée) des poèmes par lesquels sont représentés, dans *Zeitgenössische Dichter*, les grands noms du symbolisme. L'amour de formes claires et de lignes pures se montre souvent dans ces poèmes, surtout dans la magnifique *Hérodiade*, mais aussi dans quelques poèmes des *Fêtes Galantes*, tels que *l'Allée*, et dans le *Dormeur du Val* de Rimbaud. Carastéristique qui reparaît encore parfois dans les poèmes qui représentent les jeunes—dans *la Douleur de la Princesse* de Merrill, dans plusieurs vers de Moréas et de Vielé-Griffin, et surtout dans les poèmes d'Henri de Régnier, tout chargés d'émotion, mais où cette émotion s'exprime volontiers dans des formes stylisées, harmonieuses comme celles d'un bas-relief. Mais à côté de ces poèmes, où les images, si claires qu'elles soient, restent tou-

1. Ibid.

2. *Bl. f. d. K.*, III, 5 (octobre 1896), p. 131.

jours symbolistes, puisqu'elles ne sont jamais que les reflets d'un état d'âme, on ne trouve d'autres où tout est vague et imprécis comme sur une toile impressionniste. George a traduit, avec une rare félicité, des poèmes aussi élusifs que *l'Apparition* de Mallarmé et *Tête de Faune* de Rimbaud, des miracles d'évocation comme *le Cri* de Verhaeren, des chansons simples comme *Une jeune fille parle* de Moréas, des mélodies aussi intraduisibles, dirait-on, que les *Ariettes oubliées* de Verlaine. Il montre son amour d'un décor légendaire ou exotique dans le choix qu'il fait dans l'œuvre de Vielé-Griffin, Merrill et Saint Paul. Dans les *Blätter für die Kunst* il introduit ainsi ses traductions de ces trois poètes :

Aus der grossen schar begabter dichter des jüngsten Frankreichs wählen wir drei : den ersten bezeichnend für eine gewisse engländische feinheit, den anderen den bewunderer der ritter und edelfrauen, den dritten der spiel und tanz leichter frauen bald in einem garten Louis XV bald mit japanischem hintergrund hervorruft ¹.

Les traductions des symbolistes que nous a données George sont toujours d'une grande beauté. Parlant de ses traductions de Mallarmé, Verlaine, Moréas et de Régnier, Louis Dumur écrit : «... il faut féliciter le jeune poète idéaliste allemand d'avoir su rendre dans sa langue avec tant de charme et de bonheur les détails, à première vue presque intraduisibles, des originaux français ² ». La plupart du temps George reste très fidèle au texte même. Il faut admirer surtout la façon dont il sait garder le mystère du poème symboliste, sans jamais commettre l'erreur de plus d'un traducteur allemand d'élucider les symboles en les traduisant. Parfois, comme dans *Die Blumen des Bösen*, on remarque une nuance plus allemande. Ainsi Friedrich von der Leyen observe, à propos d'un vers de la traduction du *Faune* de Verlaine : « Wanderer mit trübem Geist » statt des französischen « mélancoliques pèlerins » gibt eben die deutschen Worte und Gefühls-werte an Stelle des französischen ³ ». Encore une fois, cette adaptation de l'original au génie de la langue allemande est à regarder comme une force et non une faiblesse dans les traductions de George, qui l'a voulu ainsi.

Parmi les excellentes qualités de cette traduction il faut signaler

1. *Bl. f. d. K.*, I, 4 (mai 1893), p. 120.

2. *Mercur de France*, mars 1893.

3. Fr. von der Leyen, *Deutsche Dichtung in neuer Zeit*, p. 192.

surtout la perfection avec laquelle George reproduit la musique de l'original. Il lui réussit de rendre, avec une virtuosité étonnante, dans sa version allemande, le mouvement des rythmes, l'ordre des rimes masculines et féminines, la composition des strophes et souvent jusqu'à la qualité des voyelles¹.

Citons comme exemple parfait de son art de traducteur sa version du *Clair de lune* de Verlaine :

MONDENSCHIN

Dein herz ist ein erlesenes gefild
Bezaubert von dem takt der bergamasken
Von lautenspielen und von tanz — ein bild
Fast traurig trotz der ausgelassnen masken.

Wenn sie in sanften tönen auch besingen
Der liebe siege und das leichte sein :
Will ihnen rechte freude nicht gelingen
Und ihr gesang verschmilzt im mondenschein —

Im stillen mondenscheine schön und fahl
Vor dem die vögel träumen in den hecken
Und in verzückung schluchzt der wasserstrahl
Der grosse schlanke strahl im marmorbecken².

4. — CONCLUSION.

Nous avons essayé de passer en revue l'œuvre de George jusqu'en 1900. On a vu que le plus grand nombre des traductions parues dans *Die Blumen des Bösen* et dans *Zeitgenössische Dichter* appartenaient à cette période, aussi bien que la majorité des écrits en prose réunis dans *Tage und Taten*.

Enfin il ne faut pas oublier de faire mention ici de l'étude de Verlaine, parue en *Tage und Taten* en 1903³. George commence par donner un crayon du Maître, vivant comme celui qu'il avait fait de Mallarmé. « Das sokratische haupt mit der übermässigen gebuckel-

1. Pour l'analyse de quelques traductions de George, voir Fr. von der Leyen, op. cit., p. 191 et s.

2. *Zeitgenössische Dichter*, t. 2, p. 9.

3. *Tage und Taten*, Berlin, *Blätter für die Kunst*, 1903. Cette édition, tirée à 200 exemplaires, est épuisée. Nos références se rapportent à la 2^e édition parue chez Bondi, Berlin, en 1925.

ten stirn, unter den langgezogenen brauen träumende und tierhaft begehrlische augen, gutmütige barsche laute zu bewegungen die selbst in schwachheit und elend des adels und der einfalt nicht entbehren : sie sind des mannes der in jeder erhebung zittert und in jeder sünde brennt ¹ ». Il caractérise la beauté si spéciale des *Fêtes galantes*, où une tristesse intime donne aux évocations d'un décor de Watteau un charme nouveau et tout intérieur. « Nach seinen ersten Saturnischen Gedichten wo der jüdling in persischem und päpstlichem prunke sich berauscht, aber nochgewohnte parnassische klänge spielt, führt er uns in seinen eigenen rokokogarten der Galanten Festen... Über dieses leichte lockende Frankreich aber haucht er eine nie empfundene luft peiniger innerlichkeit und leichenhafter schwermut ² ». Mais il réserve ses louanges les plus ardentes aux *Romances sans paroles*. « ... hier hörten wir zum erstenmal frei von allem redenden beiwerk unsre seele von heute pochen : wussten dass es keines kothurns und keiner maske mehr bedürfe und dass die einfache flöte genüge um den menschen das tiefste zu verraten. Eine farbe zaubert gestalten hervor indes drei spärliche striche die landschaft bilden und ein schüchterner klang das erlebnis gibt ³ ». Saurait-on mieux définir l'art d'évocation pure ? Il loue enfin *Sagesse*. « Hier liegt etwas von der christlichen brunst der ordensväter und auch hier zeigt die maasslosigkeit die echtheit der liebe ⁴ ». Il finit par une mention d'autres recueils de Verlaine — *La Bonne Chanson*, *Jadis et Naguère*, *Amour*, *Parallèlement*, *Bonheur*.

Avant de terminer cette partie de notre étude, il est nécessaire d'observer que la question d'une influence française dans l'œuvre de George a été suscitée par l'apparition de ses premiers recueils et que depuis les critiques y ont souvent fait allusion.

Un intérêt spécial s'attache à l'article de Carl August Klein, *Über Stefan George* dans la première série des *Blätter für die Kunst* ⁵. Cet article commence par une allusion aux notices d'Albert Saint-Paul dans l'*Ermitage* (octobre 1891 et mars 1892), où celui-ci indique l'influence exercée sur George par les symbolistes français. Klein conteste l'existence de cette influence. D'après lui le symbolisme français serait d'origine trop récente pour avoir pu exercer

1. *Tage und Taten*, p. 56.

2. Ibid.

3. Ibid., p. 57.

4. Ibid., p. 58.

5. *Bl. f. d. K.*, I, 2 (décembre 1892), p. 45-50.

une influence sur la poésie de George, et il s'agirait simplement d'une ressemblance inévitable entre deux poésies idéalistes. Nous avons vu, au contraire, que bien avant 1892 Baudelaire, Verlaine et Mallarmé avaient déjà inspiré, chez les jeunes, une poésie avec laquelle rien ne saurait se comparer dans la littérature allemande contemporaine. Il n'est pas nécessaire de répéter ici ce que nous avons dit au premier chapitre sur le très haut degré de développement atteint par le symbolisme dès 1889, et sur le contraste qu'il offrait, à cet égard, avec la poésie allemande de l'époque. Rappelons pourtant, une fois de plus, le témoignage de George lui-même dans le poème *Franken*. Klein fait remarquer ensuite que les mouvements littéraires, même semblables, ne se montrent pas sous le même aspect en France et en Allemagne, et qu'on est encore loin d'avoir atteint en Allemagne un degré de perfection comparable à celle de la poésie parnassienne, déjà surannée pour les symbolistes. Mais nous avons vu que George lui-même était conscient de cette divergence et qu'il lui réussit parfaitement d'adapter le symbolisme à la littérature de son propre pays en retenant son esthétique mais en rejetant le vers libre. Une autre différence signalée par Klein entre George et les poètes français — surtout Baudelaire — c'est le manque, chez le premier, de toute rhétorique. Mais ce n'est pas, en tout cas, à la forme de Baudelaire, mais à celle des poètes contemporains, qu'il faudrait assimiler la nouvelle poésie allemande. Tout en indiquant, au cours de cette étude, l'influence de la forme et de l'esthétique baudelairiennes sur George, nous n'avons pas manqué de remarquer que Baudelaire reste un précurseur et que les jeunes sont allés — dans la voie de la suggestion — beaucoup plus loin que lui. Klein concède enfin que, d'un point de vue purement linguistique, George a subi l'influence des langues romanes.

N'est-il pas intéressant d'observer que dans les *Blätter für die Kunst* mêmes se trouve discutée la question d'une influence du symbolisme français sur George ? Si Klein est peu disposé à admettre cette influence, au moins doit-il constater qu'un même idéal est commun à la nouvelle poésie allemande et à la jeune poésie française.

Les poèmes de George, accessibles seulement à un public très restreint, restèrent longtemps ignorés par la critique officielle. Les premières notices qui leur furent accordées se trouvèrent dans la presse étrangère. On a déjà parlé des nombreuses mentions faites

sur l'œuvre de George dans les jeunes revues parisiennes ou belges. C'est encore un article par Johannes Jørgensen dans une revue norvégienne¹ qui fait remarquer, un des premiers, la parenté entre George et les poètes français. Tout en reconnaissant que George est un poète très original et très allemand, Jørgensen indique, dans sa forme, l'influence de Verlaine et de Mallarmé. Deux années plus tard, le poète hollandais Albert Verwey indique de nouveau le rapport qu'il y a entre George (qu'il ne connaît pas encore personnellement) et les poètes français, surtout Baudelaire. Il voit dans *Algabal* une conception de la vie tout analogue à celle même de la décadence française². En 1897 Richard M. Meyer, dans un des premiers essais accordés à Stefan George et son cénacle dans la grande presse, parle des liens qui unissent la nouvelle poésie allemande à celle des parnassiens et des symbolistes français³. A partir de 1900 les études sur George se multiplient. Les plus importantes sont évidemment celles de Friedrich Gundolf et de Friedrich Wolters. Gundolf, s'il n'admet point une influence de la pensée symboliste sur celle de George, constate très explicitement l'influence de leur langue sur la sienne⁴. Wolters admet l'influence de la musique du vers symboliste sur George⁵. Richard Hamann, dans son étude sur l'impressionnisme, rapproche à son tour la musique de la nouvelle poésie allemande de celle des vers français⁶. Il n'est pas inutile de faire remarquer que bon nombre des histoires de la littérature allemande moderne font allusion également à l'influence française sur George⁷. Sans doute, ces ouvrages ne sont

1. *Samtiden*, septembre 1893.

2. A. Verwey, *Twee Dichters* (George et Verhaeren), (*1 weemaandelijksch Tijdschrift*, mai 1895).

3. R. M. Meyer, art. cit. (*Pr. Jahrbücher*, avril 1897).

4. Gundolf, *George*, p. 67.

5. Wolters, op. cit., p. 27.

6. R. Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, p. 87.

7. Cf. pour une référence à l'influence française (surtout celle de Mallarmé) sur George : Fr. von der Leyen, *Deutsche Dichtung in neuer Zeit*, Iéna, 1922, p. 201 ; A. Bartels, *Die deutsche Dichtung von Hebbel bis zur Gegenwart*, Leipzig, 1922, t. 2, p. 106 ; A. Biese, *Deutsche Literaturgeschichte*, Munich, 1930 (24^e éd.), t. 3, p. 602 ; O. von Leixner, *Geschichte der deutschen Literatur*, Leipzig, 1910 (8^e éd.), p. 1023 ; W. Oehlke, *Geschichte der deutschen Literatur*, Bielefeld et Leipzig, 1923, (2^e éd.), p. 383 ; O. Floeck, *Die deutsche Dichtung der Gegenwart* (1870-1926), 1926, p. 78. — En Angleterre, J. G. Robertson noté en passant cette influence. Cf. son *History of German Literature*, 1931, (éd. revue), p. 622.

pas tous de même valeur, et ils s'en tiennent à une étude nécessairement sommaire. Il est intéressant pourtant de signaler en note quelques-uns de ces passages, car ils montrent que la parenté entre George et le symbolisme français était assez généralement reconnue.

Nous avons vu qu'en France les revues symbolistes soulevaient de bonne heure cette question. On y a fait allusion plusieurs fois depuis. Louis Reynaud remarque : « Il n'est pas jusqu'à nos symbolistes et décadents qui n'aient franchi triomphalement la frontière », et dans une note il précise : « ... Baudelaire (a fortement agi) sur Stefan George et ses disciples... »¹. Maurice Muret constate qu'un rôle important a été joué par le symbolisme français dans la formation de la poésie nouvelle². Plus récemment Mlle Bianquis, dans un passage que nous avons cité, note l'influence française dans la forme parfaite des poètes des *Blätter für die Kunst*³. M. Bertaux fait allusion en passant à l'influence de Mallarmé sur George⁴. Le soixantième anniversaire de George, événement si important dans le monde littéraire en Allemagne, suscite aussi en France beaucoup d'intérêt. On regrette qu'il n'existe pas encore une traduction française de l'œuvre d'un poète qui « a si admirablement traduit les nôtres et qui reçut si intensément l'influence de Mallarmé... »⁵. Le *Mercure de France* apporte l'étude de M. Spenlé, dont nous avons cité des extraits et qui parle de façon explicite de la relation entre George et les symbolistes.⁶ La *Revue d'Allemagne* lui consacre un numéro spécial auquel nous avons fait allusion. M. Albert Saint-Paul y écrit :

A peine à Paris, il (George) subit l'attrait de l'esthétique nouvelle dont répandaient alors l'évangile de jeunes poètes inconnus. C'est en effet le Symbolisme, ce sont ses poètes qui ont, à son aurore, dirigé sa destinée.

Quoi qu'on puisse dire ou écrire de George à cette époque (et je tiens à souligner ceci parce qu'il y a eu des dénégations), quoi qu'on puisse

1. L. Reynaud, *Histoire générale de l'influence française en Allemagne*, 1914, p. 480. Cf. aussi L. Reynaud, *Français et Allemands. Histoire de leurs relations intellectuelles et sentimentales*. Paris, 4^e éd., 1930, p. 335.

2. M. Muret, *La Littérature allemande d'aujourd'hui*. Paris, 1909. Cf. aussi M. Muret, *La Littérature Allemande pendant la guerre*, Paris, Payot, 1920, p. 213-215.

3. G. Bianquis, *La Poésie autrichienne de Hofmannsthal à Rilke*, 1926, p. 315.

4. F. Bertaux, *Panorama de la littérature allemande contemporaine*, Paris, Kra, 1928, p. 10.

5. *Les Nouvelles Littéraires*, le 13 octobre 1928.

6. J.-E., Spenlé, art. cit. (*Mercure de France*).

opposer à cette affirmation, rien ne prévaudra contre elle. C'est un fait. J'en suis, avec d'autres, le témoin, et ses poèmes ne le démentent pas ¹.

Tant de témoignages, venant de telles sources, ne peuvent pas être passés sous silence. Mais l'évidence la plus certaine de l'influence française est à trouver dans les textes eux-mêmes, et c'est surtout aux textes qu'on s'est adressé dans cette étude.

Que doit-on dire, en résumé, de cette influence ? Qu'elle existe, c'est un fait indiscutable. Elle se montre dans l'usage du symbole et dans les qualités les plus essentielles de la forme — la beauté claire ou nébuleuse des images, la nouveauté de la langue, la musique parfaite du vers, le souci de composition. Elle est à voir même dans la présentation extérieure du livre, dans des détails (qui sont pourtant davantage) comme la suppression d'un grand nombre de signes de ponctuation ². Et toutes ces qualités-là ne sont pas particulières aux premières œuvres. Si nous avons fait une place considérable non seulement à la première trilogie de George, mais encore aux recueils suivants, c'était en partie parce que nous tenions à montrer que même dans les œuvres où il admet le passé vivant, la nature et le destin, George n'a pas abandonné l'esthétique et la technique qui s'annonçaient dans *Hymnen*, bien qu'il les ait modifiées et enrichies. Même *Der Teppich des Lebens*, recueil où s'annonce la suprématie de l'esprit, ne renonce point à l'emploi du symbole ni à aucune des séductions de l'art symboliste ³.

Mais rien ne serait plus injuste que de dériver toute la valeur de la poésie georgienne de l'influence française. Et telle n'a point été notre intention dans cette étude. Au contraire, notre effort constant a été de montrer que tout en subissant cette influence George garde toujours son indépendance entière, que les qualités qu'il admirait chez les auteurs français étaient déjà latentes dans

1. A. Saint-Paul, art. cit. (*Rev. d'All.* nov.-déc. 1928).

2. Remarquons pourtant qu'à partir des *Bücher der Hirten- und Preisgedichte* etc. George emploie davantage de signes de ponctuation, bien qu'il observe toujours, dans leur usage, l'économie la plus rigide.

3. Ce sont encore les mêmes qualités qui sont relevées par Siegfried Kawerau dans son analyse du style du *Siebente Ring* (1907). Il parle surtout de la langue. Ce qu'il y remarque c'est la concision inouïe de la phrase — due à de fréquentes omissions de mots subordonnés, à des inversions, à des inflexions etc... — et la nouveauté des vocables (mots rares, nouveaux mots composés, mots renouvelés du moyen haut allemand etc...). Cf. S. Kawerau, *Stefan George und Rainer Maria Rilke*, p. 19-24.

son propre tempérament et que c'était en vertu de son propre génie qu'il pouvait profiter de façon si heureuse du contact avec le symbolisme. Poète de caractère si fort et si indépendant, il ne se contentait jamais, d'ailleurs, d'une simple imitation des qualités symbolistes. Nous avons montré qu'au contraire il les adapta à la poésie de son propre pays, n'en conservant que celles qui répondaient à des tendances fondamentales — mais pas toujours suffisamment développées — du génie allemand. On a vu même que sur certains points il se sépara très nettement des poètes symbolistes. Son originalité s'accuse surtout à partir de 1895. Arrêter l'examen de son œuvre dans la décade 1890 — 1900 avec l'étude des premiers recueils eût été d'en donner un tableau bien incomplet et qui, par ses lacunes, risquerait d'être faux. Nous avons tenu, dans ce dernier chapitre, à parler aussi du *Jahr der Seele* et du *Teppich des Lebens*, recueils qui montrent à la fois la persistance des qualités fondamentales du style et le développement individuel de la pensée. C'est dans *Der Teppich des Lebens* que la conception de la vie spéciale à George se dessine clairement pour la première fois — en attendant la révélation plus complète dans *Der Siebente Ring*.

Il y a encore une autre réserve qu'il faudrait faire au sujet de l'influence du symbolisme français. La poésie symboliste française n'est pas la seule poésie à laquelle George a reconnu des qualités de valeur. Dans ses traductions ce n'est pas seulement la jeune poésie française ou belge qui est représentée mais encore la jeune poésie anglaise, danoise, hollandaise, italienne et polonaise. (Les traductions de Dante et de Shakespeare appartiennent à une période subséquente). Ce sont aussi — ne l'oublions pas — des maîtres allemands qui sont cités dans les premières séries des *Blätter für die Kunst* comme dignes d'admiration — Goethe, Jean Paul, les romantiques et, aux temps modernes, Nietzsche et Böcklin. Si nous n'avons pas accordé encore à ces autres manifestations de l'esprit idéaliste l'importance qu'elles réclament dans une étude de la poésie allemande moderne, c'est parce que cette question ne doit être considérée que par rapport à l'ensemble des *Blätter für die Kunst*. On y reviendra dans la partie suivante.

Mais même lorsqu'on a fait toutes les réserves nécessaires, il reste vrai qu'une place toute spéciale revient, dans l'histoire de l'œuvre georgienne, à l'influence française. Avant de découvrir la richesse des romantiques allemands, avant de connaître les

autres jeunes littératures étrangères, George avait déjà formé, au contact de Baudelaire, Verlaine, Mallarmé et leurs disciples, sa nouvelle esthétique et sa nouvelle technique. Et aucune des autres admirations qu'il a professées plus tard n'a été de nature à détruire celle qu'il avait ressentie si profondément, dès ses premiers temps, pour la poésie française. Le symbolisme français a droit donc à une place particulièrement honorable dans l'histoire de l'œuvre géorgienne et — par cet intermédiaire — dans le renouveau poétique de l'Allemagne. Car c'est de l'œuvre de George qu'est parti le mouvement des *Blätter für die Kunst*. Après le mouvement naturaliste déclanché en Allemagne par Zola, il est venu, dit M. Spenlé «... une seconde impulsion française, moins tapageuse, mais non moins initiatrice, qui cette fois renouvellera l'esprit et la technique du lyrisme allemand. Elle est partie de nos poètes, parnassiens et symbolistes, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud et Mallarmé, et elle a eu comme missionnaire un poète allemand de même lignée qu'eux et d'égale envergure : Stefan George¹ ».

1. J.-E. Spenlé, art. cit., *Mercur de France*.

SECONDE PARTIE

LES *BLÄTTER FÜR DIE KUNST* DE 1892 A 1900.

CHAPITRE PREMIER

LES THÉORIES ESTHÉTIQUES :

L'ART POUR L'ART. — LE SYMBOLE. — LA FORME.

« Die Geschichte des Lebens und Wirkens Georges... ist zugleich die Geschichte der von ihm ausgehenden dichterischen Bewegung der *Blätter für die Kunst*... ¹. » Avant d'aborder l'œuvre de Stefan George, nous avons indiqué que notre raison de lui donner, dans cette étude, une place capitale était que de cette œuvre est parti tout le mouvement des *Blätter für die Kunst*. Ce fut la création de *Hymnen*, de *Pilgerfahrten* et d'*Algabal* — recueils d'une originalité si absolue — qui rendit possible la fondation de cette revue. Car là s'affirmait par l'exemple un art nouveau, et cet art fut l'aimant qui attira vers George les quelques poètes capables d'aider à inaugurer une renaissance littéraire. Et si ces trois premiers recueils étaient, pour le jeune mouvement, d'une importance toute particulière, l'influence de George ne s'arrêta pas là. Sa personnalité resta la force dominante dans la revue qu'il avait fondée. Les œuvres successives dont il y publia des extraits appartenaient, tout autant que les premières, aux plus parfaites créations de la nouvelle poésie, et ne laissaient pas d'exercer leur influence sur les autres collaborateurs. Il aurait été impossible de tracer un tableau ressemblant du mouvement des *Blätter für die Kunst* jusqu'en 1900 sans tenir compte, ainsi que nous l'avons fait, de l'œuvre de George jusqu'à la même date.

Mais les *Blätter für die Kunst*, tout pénétrés qu'ils étaient d'idées georgiennes, avaient pourtant des possibilités d'influence que l'œuvre seule de George ne possédait pas. Dès son retour en Allemagne il s'était aperçu qu'il fallait, pour accomplir une révolution littéraire, non seulement une œuvre mais aussi une revue, qui pourrait devenir le foyer des nouveaux poètes. Nous avons déjà indiqué que

1. Fr. Wolters, *Stefan George und die Blätter für die Kunst*, p. 5.

là et là seulement était l'ambition des *Blätter für die Kunst* ; non point d'attirer sur eux l'attention du grand public mais de découvrir et de réunir les âmes d'exception qui étaient prêtes à accueillir l'idéalisme renaissant.

La revue des *Blätter für die Kunst* a noblement accompli la tâche qu'avait rêvée pour elle son fondateur. Et, en l'accomplissant, elle est devenue un des agents les plus importants dans le renouveau poétique de l'Allemagne. Nous voulons, dans les chapitres qui suivent, préciser son rôle et son importance jusqu'en 1900. On verra en même temps que dans sa première période elle est redevable pour quelques-unes de ses qualités, comme George lui-même, à l'exemple du symbolisme français.

Dans une revue qui est, à tel point, le centre d'un mouvement littéraire, on s'attend à trouver des manifestes et des exposés d'esthétique. Et, en effet, la partie théorique des *Blätter für die Kunst* est d'une importance fort grande. Non que les théories esthétiques y usurpent la place capitale qui revient de droit aux œuvres originales. « Wir halten es für einen vorteil », est-il dit dans le premier numéro, « dass wir nicht mit lehrsätzen beginnen sondern mit werken die unser wollen behellen und an denen man später die regeln ableite ¹ ». Et la partie théorique occupe certainement une place bien moins considérable que celle accordée aux poèmes. Mais c'est par un examen de ces pages concises que l'étude des *Blätter für die Kunst* doit commencer, car c'est là que les nouveaux poètes ont formulé eux-mêmes, de façon brève mais claire, l'essentiel de leur doctrine.

I. — LA PÉRIODE 1892 — 1895.

En considérant l'œuvre de George nous avons vu que ses rapports directs avec le symbolisme français se placent surtout dans la période avant 1895. Il en est à peu près de même pour les *Blätter für die Kunst*. Il faut donc, dans une étude qui veut surtout préciser les rapports entre leur esthétique et celle du symbolisme français, commencer par une considération de l'esthétique des deux premières séries (octobre 1892-février 1895).

Et d'abord ne doit-on pas voir dans l'idée même de fonder cette revue le résultat, en partie au moins, du contact avec le symbolisme français ? Comme on sait, ce fut surtout grâce aux revues « jeunes »

1. *Bl. f. d. K.*, I, 1, (octobre 1892), p. 1.

que le mouvement symboliste avait réussi à s'imposer en France. Lorsque George vint à Paris en 1889 il y avait, comme porte-paroles des tendances nouvelles, la *Vogue* de Gustave Kahn, les *Écrits pour l'Art* de René Ghil, la *Wallonie* d'Albert Mockel, la *Plume* de Léon Deschamps et la *Pléiade* qui devint après la publication du cinquième numéro, sous la direction d'Alfred Vallette, le *Mercur de France*. Les années entre 1889 et 1892 virent la fondation d'autres revues symbolistes fort importantes — l'*Ermitage*, fondé en 1890 par Henri Mazel, les *Entretiens politiques et littéraires* de Paul Adam, Francis Vielé-Griffin et Henri de Régnier, parus la même année, et la *Revue Blanche* d'Alexandre Natanson, parue en 1891. Ces revues, qui comptaient parmi leurs collaborateurs tous les jeunes symbolistes rencontrés par George — Merrill, de Régnier, Vielé-Griffin, Mockel, Saint-Paul, Hérold, Delaroche et tant d'autres encore — donnaient d'une part d'admirables exposés de l'esthétique symboliste et d'autre part de beaux vers qui en offraient une démonstration pratique d'autant plus convaincante. Ce fut sans doute en partie l'exemple de ces revues si enthousiastes et si admirablement dirigées qui donna à George l'idée de fonder les *Blätter für die Kunst* — idée qui datait, comme on sait, de mars 1890¹.

Il est même certain que ce fut l'exemple d'une revue parisienne qui amena George à appeler son périodique « Feuillet pour l'Art ». « En octobre 1892, dit Mockel, paraissaient *die Blätter für die Kunst* et la fière petite revue, en empruntant son titre à nos *Écrits pour l'Art*, en revendiquait aussi le hautain idéal² ».

La partie théorique dans les deux premières séries se compose des écrits suivants — quelques brefs manifestes, signés simplement « Blatter für die Kunst », deux courts écrits de George lui-même et des essais de Carl August Klein, Paul Gérardy et Ludwig Klages. L'esthétique exposée dans ces écrits est évidemment la même, pour l'essentiel, dans tous les cas. Nous voulons, pour en faciliter l'étude, en considérer tour à tour les trois tendances principales — la théorie de l'art pour l'art, le symbolisme, le souci de la forme. On reconnaît là, en même temps, des tendances essentielles dans l'œuvre de George et aussi dans celle des symbolistes français.

Les *Blätter für die Kunst* commencent avec un bref manifeste où ils défendent explicitement la cause de « l'art pour l'art » :

1. Cf. Wolters, op. cit., p. 29.

2. Art. cit., *Rev. d'All.*, 1928 (nov.-déc.).

Der name dieser veröffentlichung sagt schon zum teil was sie soll : der kunst besonders der dichtung und dem schrifttum dienen, alles staatliche und gesellschaftliche ausscheidend.

Sie will die GEISTIGE KUNST auf grund der neuen fühlweise und mache — eine kunst für die kunst...¹.

La défense de « l'art pour l'art », entreprise ainsi dès la première page de la revue nouvelle, est un des points cardinaux de sa doctrine. C'est à cette fin qu'elle s'occupe ensuite à classer et à dénoncer les différentes conceptions erronées de l'art qui sont en vogue à l'époque. Non qu'il s'agit, ici ou ailleurs, d'anathèmes violents. Le mépris du verbiage qu'on a pu déjà remarquer dans l'œuvre de George se manifeste aussi dans la partie critique de sa revue². C'est donc de façon brève mais tranchante que les *Blätter für die Kunst* protestent, au nom de « l'art pour l'art », contre la littérature d'inspiration réaliste, socialiste ou morale et contre celle qui s'occupe de la narration seule. L'erreur fondamentale à laquelle ils s'attaquent est dans tous les cas la même — chercher la justification d'une œuvre d'art ailleurs que sur le plan de la seule esthétique.

Voici donc, devenue l'attitude de tout un groupe littéraire, cette même insistance sur l'autonomie absolue de l'art qu'on a déjà remarquée dans les premières œuvres de George. Nous avons vu que cette attitude lui fut imposée en partie — dans une forme aussi absolue — par le matérialisme de son époque. Et c'est évidemment en premier lieu un même écœurement devant la vulgarité contemporaine qui motive l'exclusivisme des artistes qui se rallient à l'étendard des *Blätter für die Kunst*. Trois années plus tard Carl August Klein rappellera que le nouveau périodique fut fondé à une époque où l'art avait si peu d'importance qu'il n'en était presque jamais question dans la presse, et où des problèmes politiques et sociaux dominaient la littérature entière³.

Mais nous avons vu aussi qu'en s'écartant résolument de la littérature ou réaliste ou narrative ou didactique George accusait une ressemblance frappante avec les symbolistes français. Et n'est-ce pas un même parallèle qu'il faut faire à propos des *Blätter für die Kunst* ? Les phrases concises par lesquelles les artistes nouveaux affirment leur croyance dans l'autonomie de l'art expriment des

1. *Bl. f. d. K.*, I, 1 (octobre 1892), p. 1.

2. D'ailleurs on reconnaît souvent dans ces brèves notices de la rédaction la voix de George lui-même.

3. Cf. *Allgemeine Kunst-Chronik*, 1895, n° 4, p. 99.

idées qui, si nouvelles qu'elles puissent paraître en l'Allemagne contemporaine, auraient été bien familières aux lecteurs de Baudelaire et de Mallarmé.

Dans la première série la jeune revue proteste formellement contre cette école littéraire qui est née d'une « conception fausse de la réalité ¹ ». Et le réalisme contemporain ne cesse pas de les révolter. «... lorsque dans les rues et sur les places publiques, écrit Gérardy en 1894, des êtres grossiers nous exhibèrent comme réel un monde grotesque, qu'avait suggéré à leurs âmes incultes l'erreur barbare de leurs yeux, une tristesse nous prit. Et quelques-uns défaillirent ² ». Et ce n'est pas seulement la laideur du réalisme qui les indigne, ou le fait que le monde qu'il représente n'est rien moins que « réel ». C'est encore son erreur fondamentale, qui est, ainsi que le montre Ludwig Klages ³, de donner une importance beaucoup trop grande, dans une œuvre d'art, au contenu.

En lisant ces condamnations de l'art réaliste on pense à Baudelaire s'indignant contre ceux qui conseillent aux artistes de « copier la nature », à Mallarmé refusant de voir les événements de la vie extérieure autrement que « sous le jour propre au rêve », à tous les symbolistes enfin se redressant contre la tyrannie du « réel ». Eux aussi détestaient dans la littérature réaliste une conception fausse de « la réalité », car ils se rendaient compte qu'elle est différente pour chacun.

C'est aussi contre la littérature d'inspiration socialiste que protestent les *Blätter für die Kunst*. Ils condamnent dans leur premier manifeste cette école-là — si puissante à l'époque — qui s'inspire de rêves d'utopies sociales qui « peuvent être très beaux mais qui appartiennent dans un autre domaine que celui de la poésie ⁴ ». «... la question sociale, dit Gérardy, parlant des poètes des *Blätter für die Kunst*, les indiffère ; les hommes leur sont de peu d'intérêt, car leur attention est toute pour l'homme... ⁵ ». Ici encore leur doctrine aurait été sympathique à Baudelaire qui « avait en parfaite

1. Cf. *Bl. f. d. K.*, I, 1, p. 1.

2. P. Gérardy, *Geistige Kunst* (*Bl. f. d. K.*, II, 4, octobre 1894, p. 110). Ici, comme dans les autres références à cet essai, nous citons d'après la version française faite par l'auteur lui-même dans *Le Réveil*, octobre 1894.

3. L. Klages, *Aus einer Seelenlehre des Kuenstlers* (*Bl. d. f. K.*, II, 5, février 1895, p. 137).

4. Cf. *Bl. f. d. K.*, I, 1, p. 1.

5. Gérardy, art. cit.

L'Influence du Symbolisme français

horreur les philanthropes, les progressistes, les utilitaires, les humanitaires, les utopistes... ¹ ». On sait que les préoccupations sociales n'avaient point de place non plus dans la poésie de Mallarmé, ni dans celle des jeunes symbolistes.

Pourtant il faut admettre, quant à ces derniers, que s'ils n'ont pas introduit les questions sociales dans leurs poèmes, ils s'en sont parfois préoccupés dans leurs revues. En 1893 Stuart Merrill écrit dans *l'Ermitage* : « Notre curiosité ne s'est pas arrêtée à la littérature, mais s'est portée vers toutes les questions de la philosophie et de la sociologie. Ce n'est pas seulement au *Mercure*, à la *Plume* et aux *Entretiens* que se lisent nos articles mais à la *Révolte*, à l'*En-Dehors* et au *Père Peinard* ² ». Et *l'Ermitage* lance la même année un « Referendum artistique et social », conçu de la façon suivante : « Quelle est la meilleure condition du Bien social, une organisation spontanée et libre ou bien une organisation disciplinée et méthodique ? Vers laquelle de ces conceptions doivent aller les préférences de l'artiste ³ ? » Parmi les jeunes écrivains étrangers qui sont conviés à répondre à ce questionnaire se trouve Stefan George. Sa réponse est significative : « Mon cher Mazel, On décidera votre question selon âge, fortune, domicile, ce qui change. Pour l'artiste elle est secondaire ⁴ ». — On voit que le mouvement des *Blätter für die Kunst* représente, dans ses premières années, un culte d'art encore plus exclusif que celui du symbolisme français.

Il est naturel qu'avec de telles vues sur la nature de l'art les *Blätter für die Kunst* condamnent surtout, dans la littérature contemporaine, le roman et le théâtre — ces formes où la description et la narration sont les plus aptes à usurper la place centrale. Pour eux une renaissance du théâtre sera possible seulement lorsqu'on cessera d'attacher de l'importance à la personnalité de l'acteur ⁵. Dans son essai *Das Theatralische* ⁶ Carl August Klein condamne tout le répertoire du théâtre contemporain — les farces, les ennuyeuses pièces historiques, les drames de vie moderne qui aspirent à mettre en scène les problèmes sociaux de l'époque. Ce sont pour lui autant d'intrusions dans le domaine de l'art. Mais plus que tout c'est le

1. Gautier, Préface au *Fleurs du Mal*, p. 19.

2. *l'Ermitage*, juin 1893.

3. Ibid., juillet 1893.

4. Ibid.

5. Cf. *Bl. f. d. K.*, II, 2 (mars 1894), p. 34.

6. *Bl. f. d. K.*, I, 4 (mai 1893), p. 112-116.

rôle dévolu à l'acteur qui l'indigne. Celui-ci, dont l'unique fonction devait être de prononcer de façon liturgique les vers du poète, s'est arrogé tout l'intérêt des spectateurs. C'est sa personnalité à lui qui fait la pièce. Cela veut dire pour Klein que le théâtre est entré en décadence.

Il y a pourtant un dramaturge moderne, au moins, auquel Klein reconnaît un mérite réel. C'est Maeterlinck. C'est de la Belgique, dit-il, que vient la première tentative vers un drame original. Les pièces de l'auteur symboliste lui plaisent évidemment surtout parce qu'ici les personnages ne sont que des états d'âme extériorisés et ainsi la personnalité des acteurs a moins d'importance. Il dit même que présenter ces pièces sur une scène réelle c'est méconnaître entièrement leur genre. Pour la même raison *les Flaireurs* de Charles Van Lerberghe — « petit drame en prose pour le théâtre des fantoches » — lui plaît. Il y voit la source des drames de Maeterlinck et il ajoute en note de son essai la traduction de plusieurs pages des *Flaireurs*¹. C'est donc au symbolisme français et belge que les *Blätter für die Kunst* ont recours lorsqu'ils veulent trouver l'exemple d'un théâtre, sinon parfait, du moins d'une réelle valeur littéraire.

Si le théâtre contemporain allemand pèche contre l'art en accordant trop d'importance à la personnalité de l'acteur, le roman fait de même en donnant la place centrale à « l'histoire », ou à la description du milieu. Les *Blätter für die Kunst* ont pour les romans contemporains un mépris souverain. A la plupart ils ne reconnaissent qu'un seul mérite — celui d'avoir quelque intérêt comme documents sur l'époque (moins, toutefois, que celui qui revient aux journaux, aux rapports statistiques etc.). Pour eux le roman contemporain ne tient pas de place dans la littérature. Et ici ce n'est pas seulement la pensée, c'est le texte même qui accuse la ressemblance avec Mallarmé. Qu'on compare la phrase suivante — « Erzählung. Man verwechselt heute kunst (literatur) mit berichterstatterei (reportage) zu welch letzter gattung die meisten unsrer erzählungen (sogen. romane) gehören² » et celle-ci de Mallarmé : « Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée,

1. Ibid., p. 113-115. L'extrait est pris dans *les Flaireurs*, Bruxelles, 1891, Acte 3^e.

2. *Bl. f. d. K.*, II, 2 (mars 1894), p. 34.

participe tout entre les genres d'écrits contemporains ¹ ».

Et si les *Blätter für die Kunst* considèrent que la littérature réaliste, socialiste, narrative ou celle qui veut seulement divertir n'est pas digne du nom d'art, ils n'admettent pas non plus, dans une œuvre d'art, l'inspiration philosophique ou morale. Ils déclarent dans un de leurs manifestes que les vues morales ou philosophiques qui motivaient autrefois l'œuvre des poètes, ou que ceux-ci ont considérées, du moins, comme source de leur inspiration, sont étrangères à la poésie. « ...wir sehen in jedem ereignis jedem zeit-alter nur ein mittel künstlerischer erregung ². » Saurait-on proclamer de façon plus intransigeante l'autonomie de l'art ? Pour les artistes nouveaux « le voile de la morale » est devenu sans valeur. Ils protestent contre la stupidité de tant de lecteurs contemporains qui persistent à chercher « le but » d'un poème, bien qu'ils aient reconnu depuis longtemps, quant à la peinture et quant à la musique, que l'art n'a pas d'autre but que lui-même. George lui-même insiste dans son écrit *Über Dichtung* que le poète qui veut encore « dire » quelque chose dans sa poésie n'est pas digne d'entrer dans l'avant-cour de l'art ³. Gérardy déclare, en caractérisant les artistes des *Blätter für die Kunst*, « ... les religions ne valent pour eux, que par la quantité de beauté qu'elles renferment. Ils ne prêcheront aucune morale et n'aiment rien que la Beauté, la Beauté, la Beauté ⁴ ! » A son tour, Ludwig Klages proteste contre le point de vue qui demande à l'œuvre d'art avant tout une action éthique : « man machte die schönheit zum sklaven vermeintlich noch höherer werte. man glaubte vom kunstwerk veredelnde wirkung verlangen zu müssen und unterschob dem künstler erzieherische absichten ⁵. » Il ne nie pas que beaucoup de poètes — et des plus grands — ont été profondément émus par des questions morales, qu'ils se sont souvent attardés à montrer, de façon cinglante ou attendrie, des abus sociaux. Mais il affirme que c'était toujours, en dernière analyse — et quoi qu'ils en disent eux-mêmes — non le sentiment moral mais l'impulsion créatrice de l'artiste qui les inspirait : « ... der letzte antrieb künstlerischen schaffens ist ein rein persönlicher ⁶ ».

1. Mallarmé. *Crise de Vers. Divagations*, p. 250 (publiée d'abord dans *Pages*, 1891).

2. *Bl. f. d. K.*, II, 2, p. 34.

3. *Ibid.*, II, 4 (octobre 1894), p. 122.

4. P. Gérardy, art. cit. (*Bl. f. d. K.*, II, 4, p. 113).

5. L. Klages, art. cit. (*Bl. f. d. K.*, II, 5, février 1895, p. 137-138).

6. *Ibid.*, p. 141.

Et l'art ne se laisse pas assimiler non plus, ajoute-t-il dans le même essai, à la philosophie. L'artiste n'est pas un philosophe car, bien plus que les autres hommes, il est incapable de prendre contact avec la réalité extérieure sans la colorer toute de ses émotions personnelles. L'art n'a pas pour objet d'expliquer les mystères de l'univers, mais de nous faire jouir de la vie d'une joie plus intense et plus profonde. Le domaine de la poésie n'est pas celui des vérités abstraites. Si l'on veut simplement exposer une idée, mieux vaut se servir d'une prose courante. « Le poème, avaient dit déjà les *Blätter für die Kunst*, est la reproduction non d'une pensée mais d'un état d'âme. » (« Gedicht ist nicht wiedergabe eines gedankens sondern einer stimmung »)¹.

Or, ici les ressemblances avec l'esthétique symboliste sont évidentes. On ne peut lire les passages qu'on vient d'indiquer sans penser en même temps à la page célèbre où Baudelaire distingue entre la poésie, la vérité et la morale. « ... La poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, n'a pas d'autre but qu'elle-même ; elle ne peut en avoir d'autre et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème.

Je ne veux pas dire que la poésie n'ennoblisse pas les mœurs, — qu'on me comprenne bien, — que son résultat final ne soit pas d'élever l'homme au-dessus des intérêts vulgaires. Ce serait évidemment une absurdité. Je dis que, si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique, et il n'est pas imprudent de parier que son œuvre sera mauvaise. La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de déchéance, s'assimiler à la science ou à la morale. Elle n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même² ».

Les symbolistes n'ont pas pensé autrement. « Même si les troupeaux n'existaient pas, écrit Charles Morice, les prés fleuriraient, parce que c'est leur destin, C'est d'abord pour cette nécessité glorieuse d'accomplir leur destin que les Poètes écrivent...³. » Et il proteste contre l'aveuglement du public contemporain, incapable de goûter une œuvre d'art pour elle-même parce qu'il a perdu le sens du mystère et ne veut plus que des formules arides, de sèches abstractions. Ce n'est pas là l'affaire de la poésie symboliste. Elle

1. *Bl. f. d. K.*, II, 2 (mars 1894), p. 34.

2. Baudelaire, Préface aux *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, p. 19.

3. Ch. Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, p. 14.

se dispense absolument de toute intention didactique. « Je crois que la Beauté est une condition de la parfaite vie, au même titre que la Vertu et la Vérité, » dit Stuart Merrill dans son *Credo* ¹.

Mais en défendant la doctrine de « l'art pour l'art », ni les symbolistes français ni George n'entendaient cette formule dans le sens parnassien. Au contraire, nous avons vu que la poésie avait à leurs yeux cet aspect de chose absolue uniquement parce qu'elle était l'expression de l'âme. Et il en est de même quant à l'esthétique des *Blätter für die Kunst*. Il est abondamment évident d'après leurs manifestes que pour eux « l'art » c'est l'art symboliste. Ils ne se bornent pas à condamner la poésie ancienne, ils y opposent une poésie nouvelle. Si elle ne doit pas raconter des histoires, c'est que sa fonction est de reproduire des états d'âme ; si elle ne doit pas faire une place à la réflexion, c'est que son domaine est de donner des images, à la vue desquelles la réflexion naîtra d'elle-même ; si elle ne doit pas viser à divertir le lecteur, c'est que son but plus haut est d'agir directement sur son âme. « Wir wollen keine erfingung von geschichten sondern wiedergabe von stimmungen keine betrachtung sondern darstellung keine unterhaltung sondern ein-druck ². » — Jusqu'ici nous avons dû déduire les caractères essentiels du symbolisme, tel que George l'entend, d'après la lecture de ses poèmes. Nous allons les voir exprimés de façon sommaire mais suffisamment explicite dans des manifestes qui ont référence cette fois à tout un groupe, mais où prédomine sans doute son apport personnel.

Les *Blätter für die Kunst* avaient prononcé dès leur première page le nom de « l'art spirituel » (die GEISTIGE KUNST). Dans leur deuxième série ils parlent expressément du symbole. Ils rappellent que le symbole est vieux comme la poésie, vieux comme la langue : « Das Sinnbild (symbol) ist so alt wie sprache und dichtung selbst ³. » Ils font remarquer que dans une œuvre d'art c'est déjà le mot isolé, ensuite chaque partie et enfin l'ensemble qui peut avoir une signification symbolique. C'est le symbolisme de l'ensemble qui donne en même temps le sens profond inhérent à chaque œuvre de valeur. S'apercevoir de la qualité symbolique des choses c'est inévitablement le don de celui qui a atteint la maturité spirituelle.

1. *L'Ermitage*, juin 1893.

2. *Bl. f. d. K.*, II, 2 (mars 1894, p. 34).

3. *Ibid.*, p. 33.

On voit quels aperçus profonds les *Blätter für die Kunst* savaient révéler à la jeunesse au moyen de leurs « signes sibyllins ». Ils avaient raison en rappelant ainsi que l'emploi du symbole, loin d'être une découverte nouvelle, appartenait à la nature même de la poésie. Les poètes français voyaient, eux aussi, dans l'usage du symbole, un procédé non arbitraire mais naturel. « Le symbole, dit Maeterlinck en 1891, est une force de la nature, et l'esprit de l'homme ne peut résister à ses lois... S'il n'y a pas de symbole, il n'y a pas d'œuvre d'art... ¹. »

Mais si tout art est nécessairement symbolique, l'art moderne l'est de façon plus consciente que celui d'hier. Pourquoi, demande George dans son *Rat für Schaffende*, l'artiste emploierait-il pour exprimer son âme les formules courantes — « Oui, dit X, » « Non, répondit Y, » « C'était à... » etc. — qui ne sont rien moins que belles ? Ne peut-il pas suggérer ses vagues aspirations par le chuchotement des fleurs ou le doux ruissellement d'une pluie de mai, ses désirs impérieux par une nuit d'orage, le tonnerre des grandes vagues, un hurlement dans les bois obscurs ? L'élan vers un but inaccessible ne se laisse-t-il pas suggérer par les cimes vertigineuses des montagnes, qui sont pourtant toujours loin des nuages, l'effort inutile par une route qui se perd dans le brouillard, le désespoir par le sang et le pourpre d'un coucher le soleil ² ?

Mais les *Blätter für die Kunst* ne se contentent pas de faire la louange du symbole. Ils entendent aussi en approfondir la nature. « Voici peut-être, écrit Gérardy en 1894, ce que veulent ces nouveaux venus, qui déniaient à la foule le droit de lire sur leur blason la prétention d'une quelconque appellation :

Au prisme de leur âme recréer la grande et profonde vie, la vie toujours rythmique et belle. Ils savent que tout vit ; ils veulent comprendre la vie formidable des pierres, et savoir quel rêve hiératique taisent les arbres...

Et nous voici au seuil de mots essentiels — de pauvres mots pourtant, qu'on a jetés comme un voile de lumière sur tant de contemporaines médiocrités. Ces mots : *Mysticisme* et *Symbolique*.

Sentir, vivre la vie formidable de la grande Panthée, la vie simple de tout, l'âme qui rêve dans les yeux de la vierge, qui sommeille dans l'arcane effrayant de la pierre ; sentir le mystère radieux des

1. Cf. Jules Huret : *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891.

2. Cf. *Bl. f. d. K.*, II, 3 (août 1894), p. 74.

choses, y vivre et puis, d'une voix émue et tremblante d'indicible joie le balbutier, le fixer d'une main tremblante et pieuse : *Mysticisme*.

Et puis, entre toutes les choses significatives choisir celles qui contiennent la plus grande, la plus splendide parcelle de l'âme subtile, celles qui reflètent les autres dans leur songe plus profond, celles que leurs formes plus parfaites rapprochent davantage de l'Unité essentielle, du rêve suprême ; dire ces choses de voix claire et belle et ferme et sans vertige au bord de l'abîme, parce qu'au delà de l'abîme, on se sent soi-même le dieu qu'on fixe, ébloui de joie : *Symbolique*¹. »

Ce manifeste parut, en même temps que dans les *Blätter für die Kunst*, dans une traduction française au *Réveil*. N'aurait-il pas pu être, tout aussi bien, un manifeste original du groupe des symbolistes belges ? Bien que Gérardy ne souhaite point qu'on « aille infliger aux nouveaux-venus la sottise et le vide de ces appellations : mystiques et symbolistes », les ressemblances entre cette doctrine et celle du symbolisme français sont trop multiples et trop évidentes pour qu'on puisse les négliger. Citons, parmi maintes définitions françaises du symbole, celle-ci : « Le Symbole dégage des signes mystiques de la nature, une âme cachée qui ressemble fort à la nôtre, c'est pourquoi le symbole est possible.

Il s'agit de forcer la nature à livrer son secret, les apparences des choses à révéler ce qui se dissimule sous la diversité de leurs aspects, et la vie universelle à venir se confondre avec l'existence de celui qui l'interroge². »

Et il s'agissait encore, pour les symbolistes français, de choisir, parmi toutes les formes symboliques de la nature, les plus parfaites :

« Le Poète doit être celui qui rappelle aux hommes l'Idée éternelle de la Beauté dissimulée sous les formes transitoires de la vie imparfaite.

Parmi toutes les formes que lui présente la Vie, il ne doit donc choisir, pour symboliser son idée de la Beauté, que celles qui correspondent à cette idée. Des formes de la Vie imparfaite, il doit recréer la Vie parfaite³. »

Qui dit symbolisme, entendu dans ce sens, dit aussi idéalisme et

1. P. Gérardy, art. cit., *Bl. f. d. K.*, II, 4 (octobre 1894), p. 112.

2. E. Vigié-Lecocq, *La Poésie contemporaine*, 1884-1896, Paris, *Mercure de France*, 1897, p. 210-211.

3. Stuart Merrill, *l'Ermitage*, juin 1893.

individualisme. C'est l'âme de l'artiste qui crée la vision symbolique. Les *Blätter für die Kunst* ont insisté sur ce fait central. « Le personnage principal, dit Carl August Klein, à propos des poèmes de George, qu'il a décrits comme étant chacun « une scène », est partout l'âme de l'artiste moderne. » (« handelnde person ist überall die seele des modernen künstler ») ¹. Il en est ainsi même dans une œuvre d'art où il y a des personnages nombreux. Un lecteur naïf s'y intéressera, dit George, à « l'histoire », un autre, moins simple, parlera des « caractères », mais le lecteur clairvoyant ne verra dans ces héros et ces scélérats que les grandes résolutions et les recoins obscurs d'une âme unique ². C'est surtout Ludwig Klages ³ qui insiste sur ce point que la place centrale, dans toute œuvre d'art, revient, toujours, à l'âme de l'artiste. C'est en négligeant ce fait essentiel, dit-il, que l'ancienne esthétique a commis ses plus graves erreurs. L'œuvre d'art c'est tout simplement le moyen par lequel le poète s'extériorise. Grâce à une imagination puissante il s'émeut à la contemplation des choses. Sa fantaisie les anime d'une vie imaginaire. Dans ce domaine de sensations rêvées il est à la fois militant, conquérant et spectateur. Mais c'est à lui que ses créations doivent leur âme et il sait qu'elles obéiront à sa baguette de magicien. C'est à l'inspiration purement personnelle qu'il faut ramener toutes les véritables œuvres d'art, quel que soit leur thème apparent. Que d'œuvres remarquables ne doivent pas leur origine au procédé intérieur grâce auquel l'artiste — comme, à un degré moindre, chacun de nous — transmue ses souffrances en plaisirs secrets ! Par cette alchimie la conscience du péché devient le sentiment d'une défaite tragique, la douleur devient la mélancolie. Les artistes eux-mêmes peuvent s'y tromper, mais le but réel de leur activité c'est toujours le même — créer une vie qui soit plus belle que la vie réelle et que régit leur propre volonté.

Et cette domination du tempérament du poète persiste vis à vis de la nature. Aucun homme, mais à plus forte raison aucun poète, ne peut être mis en contact avec la nature sans réagir de façon toute personnelle. Ce que le poète nous donne c'est non la nature elle-même mais l'impression qu'il en a reçue, impression qui dépend en premier lieu de sa propre personnalité. Tout art qui a atteint quelque développement est donc symbolique, dans un certain sens,

1. *Bl. f. d. K.*, I, 2 (décembre 1892), p. 49.

2. Cf. George, *Rat für Schaffende* (*Bl. f. d. K.*, II, 3, août 1894, p. 74).

3. Cf. L. Klages, art. cit., *Bl. f. d. K.*, II, 5 (février 1895), p. 137-144.

car il donne des signes qui signifient des valeurs émotives (« alle kunst welche die ersten rohen anfangsversuche hinter hat ist in einem gewissen verstande sinnbildlich — symbolisch — sie giebt zeichen die empfindungswerte bedeuten »)¹. La différence entre l'art d'autrefois et celui d'aujourd'hui, c'est qu'autrefois les poètes croyaient réellement trouver dans la nature les qualités qu'ils y avaient introduites eux-mêmes de façon inconsciente. Le poète d'aujourd'hui est conscient, au contraire, du procédé. Il sait que les choses sont mortes si elles ne sont pas vues à travers le prisme d'une personnalité.

Ici encore l'esthétique des *Blätter für die Kunst* n'est-elle pas en parfaite harmonie avec celle du symbolisme français ? L'essence même du symbolisme était idéalisme et individualisme. « La seule excuse qu'un homme ait d'écrire, dit Rémy de Gourmont, c'est de s'écrire lui-même, de dévoiler aux autres la sorte de monde qui se mire en son miroir individuel... Il doit se créer sa propre esthétique, — et nous devons admettre autant d'esthétiques qu'il y a d'esprits originaux...². »

Mais si toute œuvre d'art est, dans ses origines, l'expression d'une âme individuelle, elle est pourtant aussi d'une signification universelle parce qu'elle est en même temps la glorification de la vie. Si l'art ne se laisse pas assimiler à la philosophie il a pourtant une fonction très haute et même divine. Il n'explique pas le mystère de la vie, mais il nous fait sentir sa beauté ineffable. Au contact d'un vrai chef-d'œuvre nous sentons remuer en nous des profondeurs insoupçonnées. Il nous semble nous réveiller et nous sentons que les courants les plus puissants de notre âme avaient été comme gelés. Étonnés, nous croyons découvrir des forces nouvelles et nous éprouvons une tension d'âme jusqu'alors inconnue³.

La conception de l'art propre aux *Blätter für die Kunst* rejoint donc, dans sa haute spiritualité, celle de George lui-même, et celle du symbolisme français. Les *Blätter für die Kunst* ont accordé aussi beaucoup d'importance à la question de la forme. Ou plutôt ils ne conçoivent pas la poésie sans la forme. « Ils savent, dit Gérardy, que c'est blasphémer de vouloir prêter le feu céleste à la laideur, qui n'est que mort et putréfaction. Ils savent qu'Œdipe aveugle ou Marsyas, que le dieu écorche, ou l'angoisseux Prométhée, sont beaux

1. Ibid., p. 143.

2. R. de Gourmont, *Le Livre des Masques*, 1896, p. 13.

3. Cf. L. Klages, art. cit. (*Bl. f. d. K.*, II, 5, p. 138).

et grands de leur immense douleur humaine sans grimace et sans spasme destructeurs de la divinité des lignes et de la Forme ¹ ». Ludwig Klages insiste sur l'importance du style dans l'œuvre d'art. Il faut, dit-il, que le style de l'artiste se fasse sentir jusque dans les moindres détails de son œuvre. Le style, c'est le langage le plus intime de son âme. Sans lui, l'œuvre est comme une figure voilée dont on ne peut pas voir les belles lignes. Parfois, il est vrai, le style se fait trop remarquer et alors on sent que l'œuvre n'est pas l'expression d'un état d'âme mais quelque chose de volontaire et d'artificiel. Le vrai chef-d'œuvre est celui où le style paraît l'expression naturelle de l'état d'âme ². Et il faut encore, pour que la forme soit vraiment belle, le souci de composition. L'œuvre d'art doit choisir, entre les matériaux que lui offre la vie, ceux-là seulement qui sont propres à suggérer une impression uniforme. Il n'en est jamais ainsi dans la réalité — dans le paysage le plus simple, il y a toujours cent détails qui détruisent, si on y fait attention, l'unité de l'ensemble. La forme artistique doit donc nécessairement faire un choix entre les matériaux possibles. Puis elle doit les grouper de façon harmonieuse ³.

Ici comme toujours nous reconnaissons des principes d'esthétique que nous avons pu déduire déjà de l'étude de l'œuvre de George. Et c'est encore George lui-même qui précise, dans les *Blätter für die Kunst*, l'importance de la composition. La forme d'une poésie, dit-il dans la deuxième série, doit être toujours considérée dans son ensemble. Il ne suffit pas d'un beau vers ou d'une belle strophe, il faut qu'il y ait harmonie dans les rapports entre les différentes parties, que l'une suive l'autre de façon naturelle et nécessaire ⁴.

Et si ce sont là des idées familières à celui qui a étudié l'esthétique des premières œuvres de George, elles sont familières aussi à celui qui connaît l'esthétique de Baudelaire et de Mallarmé. Il n'est pas besoin de récapituler encore ces ressemblances, mais il faut s'en souvenir de nouveau par rapport aux *Blätter für die Kunst*.

C'est surtout Carl August Klein qui se préoccupe de définir les caractères essentiels de la forme nouvelle. Son premier essai ne traite que de l'œuvre de George, mais ce qu'il y cherche ce sont les

1. Cf. P. Gérardy, art. cit. (*Bl. f. d. K.*, II, 4, octobre 1894, p. 111).

2. Cf. L. Klages, art. cit., *Bl. f. d. K.*, II, 5, p. 141.

3. Cf. *ibid.*, p. 140.

4. Cf. George, *Über Dichtung* (*Bl. f. d. K.*, II, 4, octobre 1894, p. 122).

fondements de l'esthétique nouvelle qui devra servir au groupe entier. Il voit comme la tendance fondamentale de la poésie nouvelle l'effort d' « arracher le mot à son domaine terre à terre et quotidien et de l'élever à une sphère éblouissante ¹ ». Il cite pour définir le charme mystérieux de la langue de George des mots de Macaulay sur Milton :

Sa poésie agit comme une incantation. Sa valeur réside moins dans son sens apparent que dans sa puissance occulte. Il pourrait sembler, à première vue, que ses mots ne disent pas davantage que d'autres mots. Mais ce sont des mots magiques. Aussitôt qu'on les prononce le passé devient le présent et ce qui est loin devient proche. Des nouvelles formes de beauté naissent aussitôt, et tous les tombeaux de notre souvenir rendent leurs morts. Changez la construction de la phrase, mettez à la place d'un mot un synonyme, et l'effet est entièrement détruit. Le charme perd sa puissance ².

N'est-ce pas là une description parfaite non seulement de la langue de George mais de celle de tout poète pour qui les mots sont avant tout des moyens de suggestion ? Elle pourrait s'appliquer tout aussi bien à celle des symbolistes français. Les *Blätter für die Kunst* insistent sur cette importance de la langue et sur le fait qu'elle doit être uniquement une puissance de suggestion. Gérardy dit :

Une langue pure, harmonieuse, solide et belle, sans rien de cette gueuse débraillée et lâche, qui court les rues en ce temps ; pas d'ombre, l'effroi du chaos ; la beauté saine, la délicatesse sans aucune joliesse souffreteuse — les poètes nouveaux veulent cela.

Loin d'eux, la niaiserie de vouloir *décrire* les choses qui sont ou les faits : rien que les évoquer, les suggérer à l'aide des mots essentiels ³.

Ne pense-t-on pas, ici encore, à Mallarmé ? « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est

1. Cf. C. A. Klein, *Über Stefan George, eine neue Kunst* (*Bl. f. d. K.*, I, 2, décembre 1892, p. 47).

2. « His poetry acts like an incantation. Its merit lies less in its obvious meaning than in its occult power. There would seem at first sight to be no more in his words than in other words. But they are words of enchantment. No sooner are they pronounced than the past is present and the distance near. New forms of beauty start at once into existence, and all the burial-places of the memory give up their dead. Change the structure of the sentence ; substitute one synonym for another, and the whole effect is destroyed. The spell loses its power... » Macaulay, *Milton*. Le passage est traduit en allemand par Klein, *Bl. f. d. K.*, I, 2, p. 49.

3. P. Gérardy, art. cit., *Bl. f. d. K.*, II, 4 (octobre 1894), p. 113.

faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve ¹. »

Les *Blätter für die Kunst* attachent une grande importance, dans la question de la forme, à l'élément musical. Sur ce point George lui-même s'exprime de façon explicite dans la deuxième série. Ce n'est point le sens d'une poésie, y dit-il, qui détermine sa valeur, car alors elle serait érudition ou sagesse, c'est sa forme. Mais il a soin de définir ensuite la forme comme étant *non point quelque chose d'extérieur* (« durchaus nichts äusserliches ») mais ce charme très personnel des mesures et des sons qui a toujours distingué les Créateurs, les Maîtres des épigones et des artistes de second ordre ². Et les *Blätter für die Kunst* proclament dans un de leurs manifestes que si, pour exprimer une pensée, la langue ordinaire suffit, il faut, pour évoquer un état d'âme, le choix des matériaux, la sonorité, la mesure et la rime. (« Gedicht ist nicht wiedergabe eines gedankens sondern einer stimmung. zum ersteren genügt das gewöhnliche wort zum zweiten bedürfen wir noch auswahl klang maass und reim ») ³.

Ici encore, c'est une des croyances essentielles de Baudelaire, de Mallarmé et de tous les symbolistes français qu'on reconnaît. L'analyse détaillée que nous avons déjà faite de leurs principes, à cet égard, nous dispense de les décrire ici encore une fois. Mais nous avons vu que pour évoquer un état d'âme ils ne connaissaient pas d'allié plus puissant que la musique. « Toute âme, dit Mallarmé, est une mélodie, qu'il s'agit de renouer ; et pour cela, sont la flûte ou la viole de chacun ⁴. »

C'est surtout Klein qui s'occupe de la question de la musique verbale dans la poésie nouvelle. Ses essais sont, à cet égard, d'une grande importance, et nous en avons déjà cité plusieurs extraits en parlant de la forme des *Hymnen*. Ainsi nous avons déjà dit qu'il indique, dans l'œuvre de George, la beauté et la nouveauté des rimes ⁵. Nous avons cité aussi la phrase connue où il remarque que George arrive à nous suggérer, par le seul choix des voyelles et des consonnes, des sentiments et jusqu'à des sensations physiques — « joie et tristesse, douceur et dureté, ténèbres et lumière ⁶ ». Nous

1. Cf. Jules Huret, *Enquête sur l'Évolution littéraire*, 1891.

2. Cf. George, *Über Dichtung* (*Bl. f. d. K.*, II, 4, p. 122).

3. *Bl. f. d. K.*, II, 2 (mars 1894), p. 34.

4. Mallarmé, *Crise de Vers, Divagations*, p. 241.

5. Cf. p. 127.

6. Cf. p. 146.

avons cité également la phrase dans laquelle il reconnaît, chez George, la proscription de toute « interponctuation dans le vieux sens ¹ ». « La strophe, ajoute-t-il, est un ensemble musical dont la gradation s'entend de soi-même » (« die strofe ist ein musikalisches ganze dessen gliederung sich von selbst ergibt ² »).

Dans son essai dans le numéro suivant *Über das rein formelle* Klein situe historiquement l'école nouvelle avec son effort vers la forme. Il montre qu'à une exception près — celle de la période du moyen haut allemand — la poésie allemande s'est trop peu souciée de la beauté formelle. Même les maîtres classiques ont négligé cette partie de leur art. Les romantiques, malgré leur amour de la musique verbale, n'ont pas assez perfectionné leurs rimes et leurs mesures. Des poètes plus modernes — Geibel, Freiligrath, Bodenstedt — ont soigné davantage, il est vrai, la technique de leurs poèmes. Pourtant il est impossible de les comparer avec les maîtres du Parnasse français. Il est donc naturel et nécessaire que les poètes nouveaux s'efforcent avant tout de perfectionner leur langue, leurs rimes, leurs combinaisons de mots ³.

Klein reconnaît donc formellement comme caractéristique de l'école nouvelle la beauté de la langue, des mètres et des rimes. Et en même temps il voit dans le Parnasse français l'exemple parfait de la beauté formelle. Nous avons commenté déjà, par rapport à la technique de George, ce rapprochement significatif ⁴.

Mais nous avons indiqué en même temps que si George se rapprochait, quant à la perfection de ses mètres et de ses rimes, de Baudelaire et de Mallarmé, il devait logiquement se séparer, à cet égard, des symbolistes plus jeunes ⁵. Et c'est une même distinction que Klein entend faire pour toute l'école. Si dans la poésie des voisins, dit-il, on reconnaît une tendance à se libérer de la métrique, à s'affranchir de toute règle quant aux rimes et aux strophes, tout cela a peu d'importance pour la nouvelle poésie allemande. Car actuellement l'emploi du vers libre en Allemagne ne pourrait signifier qu'immatunité ou manque de talent. Il faudra attendre, pour l'employer, jusqu'au jour où les poètes allemands auront acquis la même maîtrise formelle que les poètes romans ; il faudra attendre

1. Cf. p. 119.

2. *Bl. f. d. K.*, I, 2 (décembre 1892), p. 49.

3. Cf. *Bl. f. d. K.*, I, 3 (mars 1893), p. 83-85.

4. Cf. p. 110.

5. Cf. p. 113.

que leur sentiment de la musique du vers se soit perfectionné à l'audition des mètres impeccables et des combinaisons de sons parfaites. Alors seulement on pourra penser à désagréger la langue poétique et alors seulement le vers libre allemand sera-t-il harmonieux, puissant et digne d'être employé dans une œuvre d'art ¹.

George lui-même est plus bref mais encore plus décisif dans sa condamnation du vers libre :

Freie rhythmen heisst soviel als weisse schwärze, wer sich nicht gut im rhythmus bewegen kann der schreite ungebunden.

Strengstes maass ist zugleich höchste freiheit ².

Enfin en dernier lieu les *Blätter für die Kunst* proclament la nécessité d'étendre le souci de la forme jusque dans la composition extérieure du livre. C'est encore Carl August Klein qui dans son essai *Das doch nicht Äusserliche* formule cet aspect de la nouvelle esthétique. Il combat le point de vue de ceux pour lesquels soigner la forme extérieure d'un livre c'est faire preuve de vanité ou d'un esprit superficiel. C'est avant tout la typographie allemande qu'il attaque. Il cite un extrait de l'introduction au Dictionnaire des frères Grimm où ceux-ci condamnent cette typographie comme laide et barbare et réfutent l'erreur de la proclamer allemande avant tout. Dans le même passage les frères Grimm attaquent aussi l'emploi exagéré des majuscules en allemand. C'est encore la ponctuation que Klein veut réformer. Si le vers métrique peut s'en dispenser entièrement, la prose même, si elle est vraiment belle, ne devrait avoir besoin que de peu de signes de ponctuation. De même, l'orthographe allemande a besoin de modifications. Elle emploie souvent des lettres superflues. Mais, dans ces deux derniers cas, Klein ne conseille qu'une modification de l'usage courant, et il en laisse le détail, en chaque cas, à l'instinct des auteurs individuels ³.

Toutes ces réformes dans le détail extérieur du livre, érigées maintenant en principes d'école, nous avons pu les déduire déjà d'après la présentation extérieure des livres de George. Et nous avons conclu que l'influence mallarméenne y était certainement pour quelque chose, là aussi.

Ainsi se présente donc l'esthétique des *Blätter für die Kunst*

1. Cf. *Bl. f. d. K.*, I, 3 (mars 1893), p. 83, 85.

2. *Bl. f. d. K.*, II, 4 (octobre 1894), p. 122.

3. Cf. *Bl. f. d. K.*, I, 5 (août 1893), p. 144-146.

pendant les trois premières années de leur existence. Et on voit qu'elle ressemble de façon frappante à celle du symbolisme français. M. Spenlé dit de ces « Cahiers pour la défense de l'art », dans leurs premiers temps, qu'ils sont une « sorte de « Défense et Illustration » d'inspiration manifestement mallarméenne, réservée à une petite Pléiade d'artistes allemands, transposition germanique de la doctrine parnassienne et symboliste française ¹ ». Et il faut se rappeler qu'en plus des ressemblances continues de pensée — et parfois même de texte — on y trouvait, dans les années 1892-1895, des traductions de dix auteurs français (Louis Bertrand, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Moréas, de Rognier, Vielé-Griffin, Merrill, Saint-Paul, Van Lerberghe). Lorsque — selon un plan annoncé en août 1894 — les *Blätter für die Kunst* ouvrent leurs pages aussi aux jeunes représentants de la renaissance idéaliste en musique et en peinture, ce sont les artistes belges : Fernand Khnopff et August Donnay qui donnent les premiers dessins ².

Ajoutons enfin qu'on trouve parfois une mention du symbolisme français dans les notices de la rédaction des *Blätter für die Kunst*. Le premier numéro annonce que la revue parisienne *la Plume* a pris l'initiative d'une souscription pour élever un monument à Baudelaire : « Wir kündigen gern an dass auf anregung unsrer geehrten schwester « La Plume » in Paris sich ein ausschuss von hervorragenden in- und ausländischen künstlern gebildet, in der absicht den grossen dichter BAUDELAIRE mit einem denkmal zu ehren... ³ ». Dans le numéro suivant les *Blätter für die Kunst* remercient les jeunes revues françaises et belges qui leur ont fait si bon accueil : « Den auswärtigen rundschau die das erscheinen der BLATTER FÜR DIE KUNST angezieht und uns mit warmen gefühlen entgegenkamen : ERMITAGE, MERCURE DE FRANCE, PLUME, WALLONIE, FLORÉAL, ART MODERNE u. a. sind wir in hohem grad erkenntlich... ⁴ ». Il est intéressant de remarquer que dans le même numéro Carl August Klein fait précéder son étude sur Stefan George — le premier de ses écrits sur la nouvelle esthétique — par une note où il observe que ces études sommaires étaient destinées, à l'origine, à paraître dans des revues françaises. Dans le troisième numéro il y a encore une référence au monument de

1. Art. cit., *Mercure de France*, juillet-août 1928.

2. Cf. *Bl. f. d. K.*, II, 3 (août 1894).

3. Ibid., I, 1 (octobre 1892), p. 32.

4. Ibid., I, 2 (décembre 1892), p. 64.

Baudelaire. Et enfin il ne faut pas oublier que — jusqu'à la fin de la deuxième série (février 1895) — les *Blätter für die Kunst* étaient mis en vente non seulement chez l'éditeur Behr à Berlin et chez Leopold Weiss à Vienne mais aussi chez Léon Vanier à Paris.

La fondation des *Blätter für die Kunst* n'est pas passée inaperçue dans les milieux symbolistes. Les périodiques français n'ont pas manqué d'accueillir la jeune revue allemande tout comme ils ont accueilli l'œuvre du fondateur. En octobre 1892 *l'Ermitage* publie un essai sur *la Littérature allemande contemporaine* par « Karl August ». Cet essai est traduit en français par Achille Delaroche qui, dans une note, présente « Karl August » aux lecteurs de *l'Ermitage* comme étant « directeur de la revue berlinoise *Blätter für die Kunst* ». Le but de cet écrit est d'exposer au public français la médiocrité des écrits et des naturalistes et des épigones allemands. « Tandis que sur des thèmes sociaux et scientifiques nombre de cerveaux en éveil écrivent avec succès, ils manifestent, quand il s'agit d'art et de littérature, un manque de toute connaissance et de tout goût. » Karl August termine ainsi par une allusion au mouvement des *Blätter für die Kunst* : — « Dans la continuation de cette étude j'entends m'occuper du mouvement le plus récent qui s'est préparé silencieusement depuis quelques années et qui, à tous égards, est contraire à l'ancien. Il veut l'art pour l'art, c'est-à-dire pour la jouissance suprême, et réclame la signification la plus vaste et la musique qui seule, du moins au chercheur sérieux, sait communiquer le sens le plus profond des choses. » A la fin de la même année *la Wallonie* salue la nouvelle revue « hautement idéaliste » : « Recommandons enfin *Die Blätter für die Kunst*, où nos amis d'Allemagne publient chaque mois de beaux vers et d'excellentes critiques... ¹ ».

En 1893 le *Mercur de France* fait mention, en janvier, de la « jeune revue idéaliste allemande ² ». En mars on y donne une notice sur le deuxième fascicule des *Blätter für die Kunst*, avec référence spéciale aux traductions des symbolistes et à l'essai de Klein sur George ³. En juin on y signale le fascicule de mai des *Blätter für die Kunst*, faisant mention surtout des traductions des symbolistes, des poèmes de George et de Hofmannsthal et de l'entretien sur le théâtre de Klein ⁴.

1. *La Wallonie*, tome pour 1892, p. 357.

2. *Mercur de France*, janvier 1893.

3. *Ibid.*, mars 1893.

4. *Ibid.*, juin 1893.

La Plume publie, la même année, deux essais de « Carl August », où celui-ci définit l'ambition du groupe des *Blätter für die Kunst* et la contraste avec celle des littérateurs allemands de l'époque : Dans son premier essai, après avoir constaté qu'en Allemagne la « petite revue », la revue sans préoccupations commerciales n'existe pas, il continue : « Depuis l'année passée un mouvement allemand et idéaliste à fond s'est créé chez nous. De jeunes artistes qui rêvent une nouvelle floraison poétique, une littérature d'artistes se sont groupés autour des *Blätter für die Kunst*...¹. » Dans l'article suivant, c'est encore d'un contraste entre les *Blätter für die Kunst* et la littérature allemande contemporaine qu'il s'agit : « Avant que tout dernièrement quelques artistes se fussent révélés qui se séparant de la foule des journalistes osaient dire : odi profanum vulgus, et : il y aura en art une renaissance éblouissante, nous avons déclaré que la littérature poétique était morte chez nous...² ».

En 1894 c'est le jeune périodique belge *le Réveil* (Flandre et Wallonie) qui fait la louange du confrère allemand. *Le Réveil* signale dans le fascicule de janvier des *Blätter für die Kunst* « de fort belles traductions de Baudelaire³ ». En octobre la traduction française faite par Gérardy de son manifeste *Art Intellectuel* (*Geistige Kunst*) dans les *Blätter für die Kunst* est reproduite en entier dans *le Réveil*. « Voici, dit une note, traduit par l'auteur lui-même à notre intention le manifeste que les poètes allemands des *Blätter für die Kunst* viennent de publier dans leur revue et que reproduit aussi la *Allgemeine Kunstchronik* dans le premier des deux numéros qu'elle leur consacre⁴. » Et plus loin la rédaction du *Réveil* revient sur l'importance de ce numéro de la *Allgemeine Kunstchronik*, ou plutôt sur celle des artistes auxquels il est consacré :

Ce numéro est le début en public d'artistes qui ne s'étaient jusqu'ici manifestés que dans les *Blätter*, revue fermée et inabordable à la foule et qui ne tarderont pas à trouver des contrefaçons plus ou moins joyeuses dans les pays allemands.

Cette manifestation est sans contredit le fait littéraire le plus important qu'aient enregistré les lettres allemandes depuis de longs lustres⁵.

1. *La Plume*, le 15 mai, 1893.

2. Ibid., le 1 juillet, 1893.

3. *Le Réveil*, février 1894.

4. Ibid., octobre 1894, p. 412.

5. Ibid., p. 416 (*Tablettes*).

En 1895, lorsque les *Blätter für die Kunst* viennent de compléter leur seconde série, c'est encore le *Réveil* qui leur consacre le bel éloge que voici :

Les *Blätter für die Kunst*, avec leur numéro de février dernier, viennent de clore leur seconde série.

Toute une belle œuvre s'érige ici ; un souci d'art harmonieux et noble ; la tendance forte et constante de décrasser d'un séculaire encanailllement la distinction native d'une race ; — tel est le programme du premier numéro, tenacement et courageusement poursuivi jusqu'au dernier.

Les poètes qui inaugurèrent le premier numéro de la revue : Stefan George, Hugo von Hofmannsthal et Paul Gérardy — ont persévéré jusqu'au bout. C'est une joie, à travers ces dix fascicules, de poursuivre l'évolution du beau talent de Stefan George, qui restera l'un des plus prestigieux artistes du vers allemand. Il s'est voulu sans compromission avec la plèbe, savante ou littéraire, de son pays. Il ne s'adresse qu'aux âmes d'exception et érige autour de son art l'âpre gloire du silence.

Les feuillets de ces deux premières séries des *Blätter* ne sont pas bien nombreux : ceux qui en Allemagne sont capables encore d'un effort d'art sont si rares ! De nombreuses traductions de poètes français et étrangers... furent souvent un précieux appoint pour la revue, et une leçon de goût pour les Allemands.

De rares noms nouveaux — pendant les quatre années qu'a déjà vécues la revue, sont venus se grouper autour des fondateurs : ceux de Ludwig Klages et de Karl Wolfskehl particulièrement et, plus récemment, celui de Richard Perls ; autant de généreuses promesses...

Bonne vaillance, amis qui prêchez en le désert allemand, et que la graine heureuse germe dans l'avenir¹.

Après cet hommage généreux des confrères belges citons encore celui qu'accorde aux *Blätter für die Kunst*, la même année, le maître du symbolisme. C'est à l'occasion d'une enquête organisée, d'un commun accord, par le *Mercure de France* et la *Neue deutsche Rundschau* sur la question suivante : « Toute politique mise de côté, êtes-vous partisan de relations intellectuelles et sociales plus suivies entre la France et l'Allemagne et quels seraient, selon vous, les meilleurs moyens pour y parvenir ? » Voici la réponse de Mallarmé :

Croyez-vous les relations sociales moindres entre la France et l'Allemagne que celles ici entretenues avec les autres pays étrangers, j'en doute ; mais ne suis compétent. Quant à l'échange intellectuel, il

1. Ibid., septembre 1895, p. 146.

me semble, dans ma partie, depuis quelques années, fervent — puisque Paris exalte Wagner et Berlin, aux *Blätter für die Kunst*, naguères, a traduit Baudelaire. J'applaudis¹.

2. — LA PÉRIODE 1895-1900.

Les *Blätter für die Kunst* conservent dans leurs deux séries suivantes ce fier isolement qui les avait caractérisés dès leur début. Pourtant, dès janvier 1894, ils avaient constaté qu'on commençait à parler d'eux dans les milieux littéraires. Mais ils avaient ajouté qu'il était inutile de rechercher pour cela davantage de publicité, puisque la jeune génération continuait à négliger l'art dans la poésie². Une tentative pour les introduire à un public moins restreint fut pourtant faite, avec leur consentement, en novembre 1894 et février 1895, par Georg Fuchs, le rédacteur de la revue munichoise *Allgemeine Kunst Chronik*. Il y publia de nombreux extraits des deux premières séries des *Blätter* — manifestes, poèmes, traductions — aussi bien que des illustrations et des pages de musique par les artistes et les compositeurs qui participaient à la renaissance idéaliste. Mais il y inséra en même temps des extraits et des critiques de ses propres œuvres, et le résultat de cette première manifestation publique fut de confirmer George dans sa croyance que toute publicité ne pourrait que nuire, à cette époque, à la jeune revue. En janvier 1896 les *Blätter für die Kunst* reconnaissent que l'on commence à aspirer, même en Allemagne, vers « un style plus haut et un ton plus fin » dans la poésie. Mais ils ajoutent que les poèmes et les exposés d'esthétique des contemporains ne laissent pas de montrer une conception complètement fautive des lois les plus élémentaires de l'art. Il ne reste donc aux *Blätter für die Kunst* que de conserver leur attitude exclusive jusqu'au jour où l'intérêt tiède qu'on montre actuellement pour la poésie gagne en ardeur et en profondeur³. Et, à la fin de la troisième série, la jeune revue déclare que, loin de regretter que son groupe soit resté longtemps si restreint, elle aurait été fort inquiète si son succès avait été plus rapide⁴. Dans la quatrième série, les *Blätter für die Kunst* avertissent encore leurs lecteurs que le moment n'est toujours pas venu

1. *Mercury de France*, avril-juin, 1895.

2. Cf. *Bl. f. d. K.*, II, 1 (janvier 1894), p. 1.

3. Cf. *ibid.*, III, 1 (janvier 1896), p. 32.

4. Cf. *ibid.*, III, 5 (octobre 1896), p. 132.

d'accélérer « le lent développement naturel de notre entreprise ». Et ils ajoutent qu'ils n'ont point l'intention de rendre plus facile désormais l'entrée dans leur cénacle, car ils ont vu par l'expérience qu'aucun collaborateur de valeur ne s'est laissé décourager par la peine qu'il lui a coûtée de se frayer le chemin jusqu'à eux ¹.

Si dans leur troisième et quatrième série (1896 à 1899) les *Blätter für die Kunst* ne cessent pas de maintenir la même distance entre eux et le gros public, ils conservent également la même forme qu'avant. La partie théorique, si elle est toujours subordonnée aux poèmes originaux, est de nouveau pleine d'intérêt pour l'étudiant du jeune mouvement idéaliste. De la première importance sont les manifestes signés « *Blätter für die Kunst* » qui sont, décidément, plus nombreux et plus longs, bien qu'ils n'aient rien perdu de la concision de leur style. A ces manifestes s'ajoutent les essais de Hofmannsthal, de Wolfskehl et de Klages, tous pénétrés, malgré les différences de tempérament des auteurs, d'un même idéal esthétique.

Cette esthétique ne renie aucun des caractères qu'on a déjà signalés. Elle prend la parole, plus d'une fois, en faveur de « l'art pour l'art ». L'essentiel pour un artiste, disent les *Blätter für die Kunst*, dans leur troisième série, est de transmuier la vie en art ; ses matériaux, en eux-mêmes, sont sans importance (« wesentlich ist die künstlerische umformung eines lebens — welches lebens ? ist vorerst belanglos ») ². Toute la littérature d'hier était morale (même celle défendue par la censure), bourgeoise et didactique. Les nouveaux artistes veulent celle qui est belle, aristocratique, et capable de suggérer des impressions ³. Ils expliquent leur intolérance vis-à-vis des écrits et des poèmes contemporains par le fait que ceux-ci, qui visent à tout autre chose qu'une action esthétique, sont confondus par le public avec l'art vrai et détruisent ainsi toute compréhension pour ce dernier. L'art périt toujours dès qu'on y admet le réalisme, le programme et la tendance (« alle kunst hört auf wenn sie... » *real-programmatisch-tendenziös* » wird ») ⁴. Le sentiment de l'art s'est perdu à un tel point en Allemagne que ceux qui voudraient s'y intéresser de nouveau devraient d'abord réfléchir sept années à ceci : pourquoi un poème est-il plus beau

1. Cf. *ibid.*, IV, 1-2 (novembre 1897), p. 64.

2. *Ibid.*, III, 1 (janvier 1896), p. 1.

3. Cf. *ibid.*, III, 2 (mars 1896), p. 33.

4. *Ibid.*, IV, 1-2 (novembre 1897), p. 2.

qu'un morceau de prose au sujet identique, une peinture plus belle que la photographie colorée plus exacte, une statue plus belle que le moulage de cire plus fidèle¹ ? — Ainsi parlent les *Blätter für die Kunst* dans leurs manifestes, et c'est une même erreur qu'attaque Hofmannsthal lorsqu'il expose la stupidité de ceux qui persistent à chercher « le vrai sens » d'un poème. Pour lui ils sont comme les singes qui cherchent derrière un miroir, comme si on devait y trouver un corps².

Mais de nouveau les *Blätter für die Kunst* s'attachent à faire comprendre que cet art qui suffit pleinement à lui-même, et dont on ne doit s'approcher qu'avec révérence et adoration, est l'art spirituel. Le poète est montré, ici encore, comme le grand magicien dont le sortilège est de nous faire sentir toute la beauté mystérieuse de la vie. Hugo von Hofmannsthal montre, encore une fois, que toute poésie est nécessairement symbolique. L'expression « impropre », l'image, loin d'être l'ornement extérieur d'un poème, en est la condition même (« ... vielmehr aber ist der uneigentliche der bildliche ausdrück kern und wesen aller poesie : jede dichtung ist durch und durch ein gebilde aus uneigentlichen ausdrücken »)³. Comment peut-il en être autrement puisque ce que le poète suggère c'est l'essence même des choses, mystère qui est au cœur de la réalité et qu'un langage abstrait ne pourra jamais évoquer ? Et n'est-ce pas encore l'essence du symbolisme que Hofmannsthal définit lorsqu'il dit que le poète se sent comme le frère de toutes choses, mais qu'il estime par-dessus tout « la chose isolée, l'événement isolé, car en chacun il admire la réunion de mille fils qui viennent des profondeurs de l'infini et ne se rencontrent plus jamais ni nulle part si complètement qu'ici. C'est ici qu'il apprend à comprendre sa vie⁴ ».

C'est le miracle de l'âme du poète, qui seule rend possible tout symbole et tout art, qui inspire aussi les essais de Ludwig Klages et de Karl Wolfskehl. Pour Klages l'artiste c'est toujours le grand amant de la vie. Il peut s'oublier et se perdre tout entier dans l'objet de son adoration — faculté essentiellement religieuse. Il sait combien la vie peut être douloureuse et cruelle, et pourtant son enthousiasme pour elle persiste et l'enflamme. S'il est impuis-

1. Cf. *ibid.*

2. Cf. Hugo von Hofmannsthal, *Bildlicher Ausdruck* (*Bl. f. d. K.*, IV, 1-2, p. 13).

3. *Ibid.*

4. Cf. Hugo von Hofmannsthal, *Dichter und Leben*, (*Bl. f. d. K.*, IV, 1-2, p. 14).

sant à faire disparaître les souffrances qui appartiennent à la vie, son art peut les transformer en leur prêtant le reflet de sa propre splendeur. Et accomplir cette « divine transposition », voilà pour lui l'unique but de l'existence, sa seule ambition, le désir obsédant qui le possède et le rend aveugle et sourd pour tout sauf pour son œuvre. Et dans ce noble enthousiasme Klages voit survivre l'esprit de foi, celui qui croit encore aux vérités que seul le cœur connaît, et dont l'existence est de plus en plus menacée par les froides négations de la science moderne ¹.

Mais plus que tout, c'est Karl Wolfskehl qui rend hommage à l'âme du poète. Son premier essai *Der Priester vom Geiste* se rapporte surtout à George. Le style extatique et lyrique témoigne déjà de la profondeur de l'émotion qu'éveille dans les artistes nouveaux la figure du Poète. Il est présenté comme celui qui conquiert éternellement de nouveaux domaines pour l'art. Même ses propres œuvres ne lui paraissent jamais une révélation parfaite. Sa mission est toute religieuse, toute divine. Mais cette gloire ne s'achète qu'au prix des suprêmes sacrifices. Le poète ne doit pas avoir la moindre trace d'égoïsme. Il doit s'abandonner entièrement à son art ². Dans *Der Künstler der Heiland* l'artiste est montré comme celui qui libère la beauté emprisonnée dans le chaos de la vie, lui donnant une forme et une existence éternelles. Sans lui toute l'existence n'est qu'un immense tourbillonnement de forces qui se combattent et qui voudraient trouver chacune leur expression propre. Seule l'âme de l'artiste pourra remplir cette tâche. « Ne vois-tu pas, âme, que tout soupire après toi et que tes yeux devront être le miroir dans lequel la perception s'unira avec les choses ³ ? » Et en accomplissant cette tâche le poète trouve son propre salut, car son âme a besoin des éléments de la vie, comme eux ont besoin d'elle. Il ne doit pas s'isoler dans son rêve comme dans une prison de glace. Il est destiné à se donner à la vie. Il sait qu'il a la force d'en devenir le maître parce qu'il l'aime d'amour profond. Qui peut approfondir le mystère de son être ? Tout est plus beau lorsque son regard le contemple. Il sait le secret de toutes choses. Il est le miroir où tout se reconnaît. Il révèle aux hommes les lois de leur destin et transforme toute la vie en beauté ⁴.

1. Cf. L. Klages. *Vom Schaffenden*. (*Bl. f. d. K.*, IV, 1-2, p. 34-38).

2. Cf. *Bl. f. d. K.*, III, 1 (janvier 1896), p. 20-21.

3. *Bl. f. d. K.*, IV, 1-2, p. 26.

4. Cf. *ibid.*, p. 26-29.

Dans un troisième essai *Über die Dunkelheit*¹ Wolfskehl insiste sur la place capitale qui revient au mystère dans la vie — et dans l'art. On peut trouver, pour exprimer l'aspect superficiel de la vie, des valeurs communes qui, comme une monnaie de bas aloi, vont de main en main². Mais toute parole claire échoue devant la tâche d'exprimer les profondeurs de l'âme. La beauté suprême ne se manifeste qu'à celui qui aime l'obscurité et le mystère. Et la raison c'est que le mystère nous oblige à nous connaître nous-mêmes, il stimule l'action de notre âme.

C'est encore la beauté de la forme qui reste une partie essentielle de l'esthétique des *Blätter für die Kunst*. Encore une fois ils rappellent que les rythmes et les rimes, loin d'être un caractère purement extérieur du poème, en sont la condition même. Le poème naît de la musique et non la musique du poème. « oft dienen worte gedanken ja bilden nur zur körperlichen darstellung der sangesweise³. » Ils conseillent aux jeunes poètes de ne pas révéler leurs pensées avant d'être maîtres de leur forme⁴. Ils considèrent comme un des torts capitaux des naturalistes cette surabondance de détails qui détruit, dans leurs œuvres, toute possibilité de belles proportions⁵. Ils avouent qu'ils attachent une grande importance aux détails de la forme extérieure (il s'agit de la forme matérielle du livre) parce qu'ils y voient le miroir infailible du fond⁶. A ceux qui s'enthousiasment actuellement pour la poésie de paysans ils rappellent que — même au cas où celle-ci serait riche de pensées — il ne s'agit pas seulement de trouver de l'or et des pierres précieuses mais de les séparer de tout alliage et de leur donner un bel éclat en les polissant⁷. — Pareillement Ludwig Klages insiste que le grand artiste n'est ni celui qui néglige la forme pour le contenu ni celui qui néglige le contenu pour la forme, mais celui qui voit dans l'un le complément nécessaire de l'autre⁸.

1. *Bl. f. d. K.*, III, 5 (octobre 1895), p. 140-143.

2. Serait-ce une réminiscence de la métaphore de Mallarmé «... à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie... » *Divagations*, p. 250.

3. *Bl. f. d. K.*, III, 2 (mars 1896), p. 34.

4. Ibid.

5. Ibid.

6. *Bl. f. d. K.*, III, 4 (août 1896), p. 98.

7. Ibid., p. 99.

8. *Bl. f. d. K.*, IV, 1-2 (novembre 1897), p. 37.

Les *Blätter für die Kunst* veulent en même temps corriger l'erreur qui consiste à croire que la perfection de la forme implique l'absence de toute émotion puissante. A ceux qui leur reprochent une manière trop froide pour être naturelle chez des jeunes, ils répondent que les pages délicates de leur revue renferment plus de germes de révolution que tous les manifestes fougueux des contemporains¹. Dans son écrit *Über Kraft* George dit que le degré de profondeur d'une émotion doit être mesuré non selon la violence mais selon la dignité de l'expression. La douleur la plus aiguë s'exprime non par le cri mais par le soupir. Et puis l'art n'est pas la passion elle-même, mais la victoire sur la passion, la puissance idéale qui la transforme en beauté².

Les *Blätter für die Kunst* reconnaissent qu'il y a un rapport étroit entre les arts différents. Nous avons vu que dès août 1894 ils accueillent les peintres et les compositeurs qu'inspire un idéal analogue au leur. De 1894 à 1900 ils donnent, de temps à autre, comme suppléments, des pages de musique de Clemens Franckenstein, Karl Hallwachs, Kurt Peters et des dessins d'August Donnay, Fernand Khnopff, Leo Samberger, Melchior Lechter, Paul Hermann. Ils croient que les arts peuvent exercer les uns sur les autres une action stimulante et bienfaisante et que la poésie allemande ne serait jamais descendue à un niveau si bas si les poètes avaient su prendre contact avec les peintres et avec les compositeurs contemporains³.

Et, dans cet aspect de son esthétique, le mouvement des *Blätter für die Kunst* ne montre-t-il pas de nouveau sa ressemblance avec le symbolisme français ? Déjà Baudelaire avait énoncé l'idée que les arts aspirent, aux temps modernes, à « se prêter réciproquement des formes nouvelles », et on a souvent indiqué la part qui revient, dans la formation de l'esthétique symboliste, à la musique et à la peinture.

Jusqu'ici nous n'avons vu, dans la deuxième et troisième séries des *Blätter für die Kunst*, que des théories qui coïncident pleinement avec celles énoncées déjà dans les deux premières séries. Mais il faut ajouter que les manifestes publiés de 1895 à 1900 accordent certainement plus de place que ceux de la période précédente aux relations entre le poète et la vie générale de son époque. Non qu'ils renoncent en rien à la doctrine de l'art pour l'art. Au contraire,

1. Ibid., III, 4, p. 98.

2. Ibid., III, 1 (janvier 1896), p. 31.

3. Cf. *Bl. f. d. K.*, IV, 1-2 (novembre 1897), p. 1.

comme nous l'avons vu, ils y restent toujours très fidèles. Mais ils montrent que, si l'on ne peut évaluer une œuvre d'art d'après ses rapports avec la vie contemporaine, on peut et doit évaluer la vie contemporaine d'après ses rapports avec l'art. Le fait que cette vie ne peut plus inspirer le grand art est une preuve suffisante de son manque de valeur. « Die thatsache dass es bei uns kein künstlerisches und dichterisches ereignis geben kann beweist dass wir uns in einem bildungsstaat zweiter ordnung befinden ¹. » Et le salut de la civilisation moderne est à trouver dans l'art. Car l'art, étant l'expression de l'âme du poète, est en même temps une manifestation précieuse des grandes forces spirituelles auxquelles la vie moderne, matérialiste et basse, n'accorde plus de place. Et l'art à lui seul pourra, par son action sur les esprits, inaugurer peu à peu la révolution spirituelle qui est la seule vraie. Telle est la conviction des poètes des *Blätter für die Kunst*. Eux auxquels on a si souvent fait le reproche d'un esthétisme hyperbolique considèrent comme un des caractères essentiels de l'art son action sur la vie spirituelle non seulement de l'individu mais — par cet intermédiaire — des époques entières. Et lorsque, dans la quatrième série des *Blätter für die Kunst*, ils mesurent le chemin parcouru et les victoires gagnées, ce n'est pas de principes d'esthétique mais de la transformation spirituelle de toute une jeunesse qu'ils parlent :

Dass ein strahl von Hellas auf uns fiel : dass unsre jugend jetzt das leben nicht mehr niedrig sondern glühend anzusehen beginnt : dass sie im leiblichen und geistigen nach schönen massen sucht : dass sie von der schwärmerei für seichte allgemeine bildung und beglückung sich ebenso gelöst hat als von verjährter lanzknechtischer barbarei : dass sie die steife gradheit sowie das geduckte lastentragende der umlebenden als hässlich vermeidet und freien hauptes schön durch das leben schreiten will : dass sie schliesslich auch ihr volkstum gross und nicht im beschränkten sinne eines stammes auffasst : darin finde man den umschwung des deutschen wesens bei der jahrhundertwende ².

Il faut dire enfin que les *Blätter für die Kunst* montrent, dans cette deuxième période, une attitude plus tolérante envers les compatriotes. S'ils condamnent toujours les naturalistes et les épigones, c'est de façon moins dure qu'avant. Et surtout ils proclament que

1. Ibid., III, 2 (mars 1896), p. 33.

2. Ibid., IV, 1-2, p. 3.

les reproches qu'ils ont adressés à l'Allemagne ont été inspirés, comme ceux de tous les grands Allemands de Goethe jusqu'à Nietzsche, non par un mépris pour leur race mais par un amour profond pour elle et pour ses grandes qualités¹.

Notre considération des *Blätter für die Kunst* doit s'arrêter avec la fin de la quatrième série. C'est déjà dans les derniers numéros de cette série qu'on sent commencer une période nouvelle. George lui-même n'est allé, dans le premier choix d'extraits qu'il a fait des *Blätter für die Kunst*, que jusqu'en 1898². Et le dernier numéro, paru en 1899, avec sa notice sur « la Scène des *Blätter für die Kunst* » (« Bühne der *Blätter für die Kunst* ») et son extrait du drame *Assues und Fitne* de Vollmöller, indique déjà la préoccupation d'une renaissance dramatique qui caractérise les deux séries suivantes. Car ce n'est pas seulement par la forme extérieure que ces deux séries, parues chacune en un seul volume à la fin des années 1901 et 1903, diffèrent des précédentes. Tout en continuant la doctrine de la période antérieure, elles apportent des collaborateurs nouveaux et elles commencent une ère nouvelle.

Il ne nous reste plus qu'à parler de l'accueil qu'ont reçu en France la troisième et quatrième séries. Tout en conservant la doctrine de la première période, elles ne peuvent être considérées comme ayant été influencées aussi directement par le symbolisme français. Comme les œuvres de George lui-même, elles n'ont pas suscité en France le même intérêt qu'avant 1895. Dans son article dans le *Mercure de France* en 1898 Henri Albert, s'il se montre assez sévère pour *Das Jahr der Seele*, se montre bien plus sévère pour les autres collaborateurs des *Blätter für die Kunst*. Il semble n'avoir que peu de sympathie pour les « recherches sur le but de l'œuvre d'art intéressée ou désintéressée » qui « préoccupent beaucoup ces jeunes gens³ ». C'est en Belgique qu'on accorde, au mouvement des *Blätter für die Kunst*, un hommage vraiment enthousiaste. *L'Art Moderne* publie en 1896 le compte-rendu d'une conférence faite par Paul Gérardy au Salon de la « Libre Esthétique » sur « L'Ame allemande, aujourd'hui ». C'est une louange fervente de Stefan George, mais aussi de sa revue :

... Un groupe restreint entoure Stefan George d'une absolue véné-

1. Cf. *ibid.*, III, 5 (octobre 1896), p. 130.

2. Cf. *Blätter für die Kunst*, Auslese aus den Jahren 1892-1898. Bondi, Berlin, 1899.

3. *Mercure de France*, septembre 1898.

ration : quelques poètes se sont formés à son exemple et les « *Blätter für die Kunst* » ont publié maints beaux vers de M. Hugo von Hofmannsthal, une des espérances de l'art allemand de demain, et de M. Karl Wolfskehl...

Avec le mouvement naissant des « *Blätter für die Kunst* », c'est la revanche splendide de l'Allemagne, de la vraie Allemagne, de celle qui pense et qui chante des chants de beauté... C'est le Midi non encore contaminé qui se révolte et lutte contre la tentaculaire capitale du Nord. Car tous les poètes des « *Blätter für die Kunst* » sont venus des parties joyeuses et fécondes de l'Allemagne, des provinces qui vivent et qui vibrent encore et où s'épanouira bientôt la vie harmonieuse et riche, et libre peut-être.

Les bords du Rhin, le fleuve majestueux où toute l'âme allemande se mire des souvenirs des immenses légendes, ont souri de tout leur passé glorieux au berceau des poètes nouveaux et l'impératif climatique dont parle Jules Laforgue se révèle dans toute sa puissance ici.

La vraie Allemagne, celle du Midi, et des rivages rhénans et danubiens, l'Allemagne des Francs, des Souabes, les seules races ayant révélé le don des arts de beauté, va lutter bientôt contre l'Allemagne étrangère, l'Allemagne postiche de la pacotille et du succès immédiat, l'Allemagne d'imitation et d'importation, et la révolte sera victorieuse.

Le soudard de Berlin pourra étendre son sceptre de fer, son sceptre de dépression intellectuelle : jamais il ne réduira les cervelles germaines à la mesure du casque barbare. Le groupe des « *Blätter* » luttera sans fin contre l'invasion destructrice des barbares et dût-il être définitivement écrasé par la sauvagerie, il restera de lui le souvenir des quelques dernières belles œuvres d'une race malheureuse.

Mais le génie et la beauté sont immortels. Eux seuls, à la fin, seront victorieux et l'Allemagne bientôt se réveillera superbe et magnifique.

Nous verrons surgir et croître dans le désert triste la fleur merveilleuse. Il y aura des splendeurs encore puisque voici déjà pour notre consolation et notre joie une œuvre où arrêter longuement nos rêves — et de clairs espoirs pour demain ¹.

1. *L'Art Moderne*, le 22 mars 1896.

CHAPITRE II

LES COLLABORATEURS DES *BLÄTTER FÜR DIE KUNST*.

Si, dans les *Blätter für die Kunst*, les exposés d'esthétique ont leur importance, ce sont pourtant les œuvres originales qui occupent la place centrale. Dès son premier numéro, la jeune revue avertit ses lecteurs que c'est surtout en lisant les poèmes des collaborateurs qu'il faut déduire les principes de l'esthétique nouvelle. En 1895, à ceux qui aimeraient lui voir accorder plus de place aux écrits théoriques, elle répond qu'elle considère comme un de ses mérites principaux le fait d'avoir réduit leur rôle au minimum. «... nun scheint uns aber fast das wesentliche in unseren « Blättern » wie in unserer ganzen kunst-übung : die verdehnte hergebrachte redeweise zu misachten und vom selbstverständlichen genugsam behandelten endlich einmal zu schweigen ¹ ». La fonction à laquelle elle aspire est non point celle du commentateur ennuyeux mais celle du guide qui conduit les lecteurs dans une salle « ornée de choses rares et, à ce que nous croyons, souvent belles ² ».

En effet, les *Blätter für die Kunst* se distinguent surtout par une abondance d'œuvres originales, qui donnent de façon souvent éblouissante la démonstration pratique de la nouvelle esthétique. L'immense majorité de ces œuvres sont des poésies lyriques. Et c'est l'élément lyrique qui domine encore dans les morceaux de prose et dans les rares scènes dramatiques. Les *Blätter für die Kunst* sont conscients de cette prédominance du lyrisme, et ils sont loin de la regretter. A ceux qui sont disposés à la critiquer ils rappellent, dans leur première série, que, même pour le prosateur, il n'y a pas de meilleure éducation que l'étude du vers ³. Et plus tard ils affirment encore qu'ils ne regrettent pas avoir accordé si peu de place au drame et au roman, puisque l'essentiel à présent, dans n'importe quel genre

1. *Bl. f. d. K.*, II, 5 (février 1895), p. 129.

2. Ibid.

3. Cf. *ibid.*, I, 5 (août 1893), p. 129.

de littérature, c'est « l'esprit nouveau », qui se manifeste si clairement dans leurs poèmes ¹. Cette préférence évidente pour la poésie lyrique ne doit pas nous étonner, d'ailleurs, chez des artistes qui considèrent le poème comme la forme suprême de l'activité créatrice.

Il nous reste donc maintenant à examiner les œuvres originales publiées dans les *Blätter für die Kunst* jusqu'en 1900 — œuvres dont la grande majorité sont des poèmes. On verra qu'elles se montrent toutes en plein accord avec l'esthétique formulée dans la partie théorique de la revue — esthétique qui était la même, en essence, que celle de Stefan George, et qui correspondait donc, en même temps, à bien des égards, à celle du symbolisme français.

I. — HUGO VON HOFMANNSTHAL.

« Die *Blätter für die Kunst* wurden geboren, weil ein Dichter in einem anderen Dichter eine Flamme entzündete, der gleich, die in ihm selber brannte ² ». Hugo von Hofmannsthal fut le premier poète que George gagna à sa cause ³, et les poèmes de Hofmannsthal sont certainement, avec ceux de George, les créations les plus importantes publiées dans la première série des *Blätter für die Kunst*.

Au moment de s'associer au groupe de George, Hugo von Hofmannsthal était déjà célèbre. Il avait débuté en 1891, à l'âge de dix-sept ans, avec le drame *Gestern*, publié sous le pseudonyme de Theophil Morren. Il avait fait paraître aussi, à la même époque, dans la *Moderne Rundschau*, des vers et des articles de critique qui lui valurent l'admiration de Hermann Bahr ⁴. Et dans ces premiers écrits se dessinait déjà clairement la figure du poète qui allait être, jusqu'en 1904, un des principaux collaborateurs des *Blätter für die Kunst*.

Ce qui nous impressionne d'abord c'est le très haut degré de perfection atteinte d'emblée par l'art de Hofmannsthal. « La précocité de Hofmannsthal, dit Charles Du Bos, est une des plus prestigieuses que l'histoire des lettres ait enregistrée... ⁵ ». Ce poète possède déjà

1. Cf. *ibid.*, III, 5 (octobre 1896), p. 132.

2. Cité par Wolters, *op. cit.*, p. 43.

3. Cf. p. 222.

4. Cf., H. Bahr, *Loris. Zur Kritik der Moderne, 2te Reihe*, Berlin, 1894, p. 122-129.

5. C. Du Bos, *Le Legs de Hofmannsthal (Revue d'Allemagne, octobre-novembre 1929)*.

à dix-sept ans le sens de la forme qui sera une des exigences capitales des *Blätter für die Kunst*. Bahr admire chez lui sa façon d'être moderne avec grâce, l'absence de tout effort, la sûreté extraordinaire de l'expression. « Das muthet so klassisch, geradezu hellenisch an, dass er in der Weise der Alten neu ist, als ein müheloser Künstler... ¹ ». On ne peut s'empêcher de penser au contraste entre les débuts de Hofmannsthal et ceux de George. Tandis que le second doit créer lui-même sa forme nouvelle, le premier semble trouver, sans même les chercher, les rythmes, les sons, les couleurs et les images qui servent le mieux à suggérer ses émotions.

C'est ici qu'il faut se souvenir que Hofmannsthal est Autrichien. Il est de ces poètes qui, « nés sous un ciel plus méridional, à l'intérieur d'une civilisation plus artiste » que les poètes berlinois ou munichois, aiment par tempérament « les lignes arrêtées et sobres du paysage méditerranéen, le charme de Venise ou de l'Orient, la beauté antique, les grâces raffinées de la vie courtoise ² ».

Et pour expliquer la perfection précoce de la forme chez Hofmannsthal, il faut encore tenir compte de l'influence du milieu. Tout autrement que George, Hofmannsthal appartient dès ses débuts à un groupe littéraire très cultivé. C'est celui de « Jung-Wien » qui, sous la tutelle de Hermann Bahr — devenu à la suite d'un séjour à Paris le champion du symbolisme — professe « l'horreur du naturalisme et l'admiration passionnée de la jeune littérature française, celle qui par les Goncourt se rattache à Stendhal, l'école du roman et du drame psychologique, dont Huysmans, Barrès et Porto-Riche étaient les plus brillants tenants. A cette « psychologie blasée », à cet « art nerveux qui agit par les nerfs et sur les nerfs » correspondaient en poésie le symbolisme et le décadentisme de Verlaine et de Baudelaire ³ ».

Les premiers articles de Hofmannsthal, parus en 1891, le montrent déjà au courant de la littérature française la plus récente. Il écrit sur Théodore de Banville ⁴, sur Amiel ⁵, sur Maurice Barrès ⁶.

1. Bahr, op. cit., p. 128.

2. Geneviève Bianquis, *La Poésie Autrichienne de Hofmannsthal à Rilke*, Paris, 1926, p. VII.

3. Ibid., p. 12.

4. *Theodor de Banville*. (*Moderne Rundschau*, 1^{er} avril, 1891).

5. *Das Tagebuch eines Willenskranken* (Amiel — fragment d'un journal intime, 1882) (*Moderne Rundschau*, 15 juin 1891).

6. *Maurice Barrès* (*Sous l'œil des Barbares*, *Un Homme Libre*, *Le Jardin de Bérénice*), (*Moderne Rundschau*, 1^{er} octobre 1891).

Bahr lui-même, après avoir lu sa critique de son propre drame *Die Mutter*¹ ne peut pas l'imaginer autrement que Français². Il admire chez son critique inconnu une grâce facile et un peu ironique qui rappelle Jules Lemaître, un sentiment très fin pour les résonances psychologiques les plus obscures qui fait penser à Stendhal et à Barrès. Lorsqu'il sait que l'auteur nouveau est un Viennois il ne se l'explique qu'en supposant qu'il a vécu longtemps à Paris — et il est fort étonné de trouver, à leur première rencontre, que « Loris » n'a que dix-sept ans.

On retrouve souvent dans le drame lyrique *Gestern* (1891), avec lequel Hofmannsthal est devenu célèbre, le souvenir des nombreuses lectures qu'il a faites de la littérature la plus moderne, allemande et étrangère. On y retrouve un souvenir de Nietzsche, mais aussi de poètes français, anglais et italiens. I. A. Thomése y relève, dans son étude sur le romantisme et le néo-romantisme, une parenté avec les préraphaélites anglais et avec d'Annunzio, mais surtout, dans la description des Flagellants et dans l'éloge du mensonge, avec Baudelaire³.

Ce sont, décidément, les réminiscences des *Fleurs du Mal* qui sont les plus apparentes dans *Gestern*. Son héros Andrea, avide de sensations et en même temps amateur d'art comme on l'est dans l'Italie de la Renaissance, jouit en artiste du mensonge et du péché :

O goldne Lügen, werdend ohne Grund,
Ein Trieb der Kunst, im unbewussten Mund !
O weise Lügen, mühevoll gewebt,
Wo eins das andre färbt und hält und hebt !
Wie süß, die Lüge wissend zu geniessen,
Bis Lüg und Wahrheit sanft zusammenfliessen,
Und dann zu wissen, wie uns jeder Zug
Im Wirbel näher treibt dem Selbstbetrug !
Das alles üben alle wir alltäglich
Und vieles mehr, unschätzbar und unsäglich !
Eintönig ist das Gute, schal und bleich,
Allein die Sünde ist unendlich reich⁴ !

1. *Moderne Rundschau*, 15 avril, 1891.

2. H. Bahr, op. cit., p. 123.

3. I. A. Thomése, *Romantik und Neuromantik mit besonderer Berücksichtigung Hugo von Hofmannsthals*, La Haye, 1923, p. 143.

4. *Gestern*, Leipzig, 1891, Scène IV.

Meurtri par la trahison d'Arlette il avoue pourtant comprendre les femmes infidèles :

Ich kann so gut verstehen die ungetreuen Frauen,
 So gut, mir ist, als könnt' ich in ihre Seelen schauen.
 Ich seh in ihren Augen die Lust, sich aufzugeben,
 Im Niegenossenen, Verbotenen zu beben...
 Die Lust am Spiel, die Lust, sich selber einzusetzen,
 Die Lust am Sieg und Rausch, am Trügen und Verletzen...
 Ich sehe ihr Lächeln und die törichte, die Tränen,
 Das rätselhafte Suchen, das ruhelose Sehnen... ¹

On reconnaît ici des caractères de la décadence baudelairienne — l'amour du mensonge parce qu'il est proche parent de l'art, du péché parce qu'il ouvre les portes de l'inconnu. C'est encore le goût macabre de la laideur et de la brutalité qui se fait jour dans les descriptions des Flagellants :

Mit feuchten Geisseln, blutbesprengten Haaren
 Durchziehn Perugia schon die Büsserscharen.
 Es zucken feige die zerfleischten Glieder,
 Des Geistes Sieg verkünden ihre Lieder... ²

Et Andrea s'empresse d'accueillir leur chef, Marsilio, non parce qu'il partage ses croyances, mais parce qu'il se propose de tirer une bizarre jouissance de la vue offerte par le contraste entre l'ascétisme des Flagellants et le luxe fastueux de sa demeure :

Ich will dich schützen : hier in meinem Haus,
 Von Licht umfunkelt, zwischen Spiel und Schmaus,
 Hier sollen sie das Kreuz, die Geißel finden,
 Den Totenkopf, in blumigen Gewinden !... ³

Le héros d'*A Rebours* s'était amusé à créer une illusion assez analogue en transformant sa chambre en cellule monastique, tout en employant, pour obtenir cette fin, les tissus les plus luxueux.

Pourtant, si frappantes que soient les ressemblances avec Baudelaire, *Gestern* n'appartient point au même degré qu'*Algabal* à la « décadence ». Andrea, homme de la Renaissance, est l'amant de la vie. Si, à certains instants, il se rencontre avec Baudelaire, ces ins-

1. Ibid., Scène X.

2. Ibid., Scène II. Cf. aussi Scène VIII.

3. Ibid.

tants sont loin d'épuiser toute sa puissance de sensation. Au contraire, tout l'attire à tel point qu'il lui est impossible de choisir entre les charmes multiples de l'existence.

Plus significatives en réalité pour le futur Hofmannsthal que le goût baudelairien du péché et de l'anormal sont certaines autres tendances qui se révèlent clairement dans *Gestern*. C'est d'abord la tendance à préférer à la nature immédiate sa transposition dans l'art, et surtout dans l'art plastique. Andrea est le contemporain des grands peintres. Il évoque, pour exprimer ce qu'il voit et ce qu'il sent, les créations de Corrège, de Giotto, de Giorgione. Mais déjà Andrea est conscient de ce qui sera pour Hofmannsthal un des caractères essentiels de notre existence — la nature sans cesse changeante de ce que nous appelons « la réalité », intérieure aussi bien qu'extérieure. Et pourtant l'âme, même si elle « n'est sans doute qu'un conglomérat d'images ou peut-être d'âmes diverses ¹ », est-ce qu'il y a de plus important dans la vie. La nature n'est que son reflet. Et ainsi Hofmannsthal est conduit à adopter, lui aussi, la vision symboliste de l'univers :

Ist nicht die ganze ewige Natur
Nur ein Symbol für unsrer Seele Launen ?
Was suchen wir in ihr als unsre Spur ?
Und wird uns alles nicht zum Gleichnisbronnen,
Uns auszudrücken, unsre Qual und Wonnen ² ?

L'élément dramatique a assez peu d'importance dans *Gestern*. Sa beauté est surtout lyrique et, dans ce domaine, Hofmannsthal se montre déjà un maître. Sans doute la forme de *Gestern* n'a pas encore la même richesse que celle des créations suivantes. Mais on y trouve la construction fluide de la phrase, les couleurs chatoyantes, la musique ensorcelante qui seront caractéristiques du style de Hofmannsthal.

Tel est donc, au moment de s'associer aux *Blätter für die Kunst*, celui qui sera, pendant plus qu'une décade, un de leurs collaborateurs principaux. On voit qu'il possède déjà, à un haut degré, la conception symboliste de la vie et le sentiment de la forme. Et, pour expliquer cette maturité précoce, il ne faut pas négliger l'influence des leçons reçues chez Keats, chez d'Annunzio, mais surtout chez

1. G. Bianquis, op. cit., p. 119.

2. *Gestern*, Scène VII.

les plus récents auteurs français ¹. Mais il ne faut pas oublier non plus à quel point les qualités propres aux littératures romanes sont inhérentes au tempérament du poète viennois.

Hofmannsthal est représenté dans le premier fascicule des *Blätter für die Kunst* par le petit drame lyrique dans un acte, *Der Tod des Tizian* ². C'est une de ses plus belles créations. Et l'art nouveau y trouve son expression, selon l'idéal du cercle de George.

Der Tod des Tizian est encore moins que *Gestern* une œuvre dramatique, dans le sens ordinaire. C'est un hymne à la beauté de l'art. Dans sa villa près de Venise le Titien est sur le point de mourir. Groupés sur la terrasse ses disciples échangent de graves paroles en attendant la nouvelle de sa mort. Ils parlent surtout d'art, de la façon miraculeuse dont un artiste comme le Titien sait révéler dans la nature une vie pareille à la nôtre. Pour les disciples du Titien toute la nature est vivante. Ils savent qu'elle ne s'endort pas dans les chaudes nuits d'été, mais qu'on peut entendre alors, dans les jardins, sous la pleine lune, des harmonies enchanteresses et comme le bruit de pieds nus qui courent sur le gazon... Et qu'ils savent voir, entendre, sentir la vie universelle, là où d'autres n'aperçoivent que des objets inanimés, tout cela leur a été rendu possible par le grand artiste. C'est lui qui repeuple le bois de dieux et de satyres, qui nous fait voir une âme dans les nuages, dans les falaises blafardes, dans les hautes vagues, dans le bocage immobile, dans les chênes foudroyés. Toute la nature soupire vers lui car elle sait que sans lui, le grand magicien, sa beauté la plus profonde demeurera à jamais inaperçue. Il est pour elle « un œil, un élément harmonieux » qui lui apprend pour la première fois combien elle est belle :

Ein auge, ein harmonisch element
In dem die schönheit erst sich selbst erkennt ³.

1. Thomése y note encore des réminiscences de Victor Hugo et d'Alfred de Musset. Il croit que les vers d'Andrea :

Es gibt noch Stürme, die mich nie durchbebt !
Noch Ungefühltes kann das Leben schenken...

sont éprouvés par Hofmannsthal comme contraste avec le vers de Mallarmé :

La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres.

Cf. Thomése, op. cit., p. 144 (note).

2. *Bl. f. d. K.*, I, 1 (octobre 1892), p. 12-24. C'est la première fois que Hofmannsthal signe une œuvre de son propre nom.

3. *Ibid.*, p. 22.

Tout ce qu'il y a de plus beau dans notre vie ne l'est devenu qu'en passant à travers son âme :

Und was ein jeder nur zu träumen liebt
 Und was uns wachend herrliches umgiebt :
 Hat seine grosse schönheit erst empfangen,
 Seit es durch seine seele durch gegangen¹.

Nulle part ailleurs dans la littérature moderne on ne trouve un éloge plus splendide de la vision symboliste du grand artiste que n'en donnent ces vers mélodieux. Et l'art symboliste est en même temps nécessairement l'art de suggestion. Puisque son objet est d'évoquer le mystère dans les choses et les rapports cachés entre elles et notre propre âme, il doit éviter une clarté fausse et brutale et « peindre toutes choses vivantes dans une buée d'or qui les estompe et les fond l'une dans l'autre...² ». Dans quelques vers les disciples du Titien définissent parfaitement cet aspect de l'art nouveau :

Das ist die lehre der verschlungenen gänge.

Das ist die grosse kunst des hintergrundes
 Und das geheimnis zweifelhafter lichter.

Das macht so schön die halbverwehten klänge,
 So schön die dunklen worte toter dichter
 Und alle dinge denen wir entsagen.

Das ist der zauber auf versunknen tagen
 Und ist der quell des grenzenlosen schönen,
 Denn wir ersticken wo wir uns gewöhnen³.

Il est évident qu'un tel art ne pourra plaire qu'aux hommes fins et cultivés, capables de saisir les nuances les plus délicates. C'est un art aristocrate qui renonce d'avance à solliciter ou à désirer l'approbation de la foule. Les disciples du Titien sont fièrement conscients de la distance qui les sépare des hommes ordinaires. Ils savent que Venise, si belle au loin, rose et grise dans l'or du couchant, est pleine, en réalité, de laid et d'horreur. Les êtres qui y demeurent sont insensibles à la beauté. S'ils emploient la même langue

1. Ibid., loc. cit.

2. G. Bianquis, op. cit., p. 123.

3. *Bl. f. d. K.*, I, 1, p. 20.

que les artistes, ils désignent avec leurs mots tout autre chose, car ils n'ont jamais connu les émotions qui font vibrer les âmes nobles.

Denn unsre wonne oder unsre pein
Hat mit der ihren nur das wort gemein... ¹.

Si dans *Gestern* Hofmannsthal montrait déjà qu'il possédait un style d'une séduction extraordinaire et une maîtrise étonnante du vers allemand, la forme du *Tod des Tizian* est encore plus parfaite. Mais ce style, essentiellement lyrique, est aussi celui de ses poèmes. Il vaut mieux attendre, pour en parler, de les avoir examinés aussi.

Der Tod des Tizian est plutôt un poème dialogué qu'un drame. C'est une même description qui convient au morceau plus court *Idylle*, publié dans les *Blätter für die Kunst* en 1893 ². Ici encore le poète viennois se cherche un décor qui réponde mieux que la triste réalité du jour à son idéal de beauté. La scène de l'*Idylle* c'est l'antiquité grecque, vue surtout avec les yeux de Böcklin. C'est une transposition littéraire d'une scène représentée sur un vase antique — un centaure avec une femme blessée aux bords d'une rivière.

La mythologie grecque, comme l'art des grands peintres, que fait-elle sinon d'incorporer la vision symbolique de l'univers, de nous faire sentir la vie universelle qui nous entoure de tous côtés ? Un des personnages dans cette scène, la femme, décrit comment, enfant, elle a regardé son père le potier à son œuvre. Elle l'a vu faire tourner sur ses cruches les Heures et les Bacchantes, ou modeler sur les urnes funéraires la triste Perséphone avec des pavots — fleurs de l'oubli — dans ses cheveux. Et, dans toutes ces formes, elle a senti le frémissement d'une vie mystérieuse et divine. Le jeune centaure, qui vient apporter à son mari le forgeron son javelot au fer cassé, connaît lui aussi cette vie cachée. Il a vu les naïades et les satyres, et un soir, dans une vallée retirée, il a entendu chanter la flûte de Pan. En vain le forgeron proteste contre les dangers de cet enivrement dionysiaque, grâce auquel on semble perdre toute conscience de soi pour se fondre avec la vie universelle. Sa femme s'enfuit avec le centaure, mais, percée par le javelot que leur lance son mari, elle retombe mourante dans la rivière qu'ils sont en train de traverser.

Cette petite scène, comme *Der Tod des Tizian*, est du pur ly-

1. Ibid., p. 19.

2. *B. f. d. K.*, I, 4, (mai 1893), p. 105-111.

risme, et c'est surtout par des poésies lyriques que Hugo von Hofmannsthal est représenté dans les *Blätter für die Kunst*. C'est là qu'ont paru pour la première fois presque tous ses poèmes les célèbres — *Erlebnis*, *Vorfrühling*¹, *Ein Traum von Grosser Magie*, *Ballade des äusseren Lebens*², *Terzinen über Vergänglichkeit I*, *Manche freilich müssen unten sterben*, *Weltgeheimnis*, *Gesellschaft*, *Dein Antlitz...*³, *Nox portentis grvida*, *Wo kleine felsen kleine fichten*, *Die Verwandlungen*⁴, *Botschaft*⁵, *Der Jüngling und die Spinne*⁶. On y trouve aussi de lui les poèmes *Psyche*, *Wolken*, *Regen in der Dämmerung*⁷, *Melusine*, *Stille*⁸, *Leben*⁹, *An eine Frau*, *Inschrift*¹⁰, *Wir gingen einen weg mit vielen brücken*, *Auf einem hohen berge ging ich...*¹¹. Lorsqu'il a recueilli ses poèmes en volume pour la première fois en 1903, c'est dans les éditions des *Blätter für die Kunst* qu'il les a publiés¹². Une deuxième édition parut chez les *Blätter für die Kunst* en 1904¹³. C'est donc à bon titre qu'on peut considérer Hugo von Hofmannsthal comme appartenant surtout, en tant que poète lyrique, au groupe des *Blätter für die Kunst*.

Il n'y a pas de poésie lyrique qui offre un exemple plus parfait que celle de Hofmannsthal de l'art à la fois impressionniste et sym-

1. Ibid., I, 2 (décembre 1892), p. 39, 43.

2. Ibid., III, 1 (janvier 1896), p. 9-12.

3. Ibid., III, 2 (mars 1896), p. 38-44.

4. Ibid., III, 4 (août 1896), p. 106-108, III-III2.

5. Ibid., IV, 1-2 (novembre 1897), p. 10-11.

6. Ibid., IV, 3 (1899), p. 74-76.

7. Ibid., I, 2, p. 37-44.

8. Ibid., II, 3 (août 1894), p. 79-82.

9. Ibid., II, 4 (octobre 1894), p. 104-106.

10. Ibid., III, 4, p. 109-III, 112.

11. Ibid., IV, 1-2, p. 9-10, 12.

12. H. von Hofmannsthal, *Ausgewählte Gedichte*, Berlin, *Blätter für die Kunst*, 1903 (éd. tirée à 300 exemplaires). Cette édition contient *Vorfrühling*, *Erlebnis*, *Weltgeheimnis*, *Ballade des äusseren Lebens*, *Terzinen über Vergänglichkeit I-III*, *Manche freilich...*, *Dein Antlitz...*, *Ein Traum von grosser Magie*, *Gesellschaft*, *Der Jüngling und die Spinne*, *Der Jüngling in der Landschaft* (paru d'abord dans *Pan*, septembre 1896), *Den Erben lass verschwenden* (paru d'abord dans la *Wiener Rundschau*, 15 novembre 1896).

13. Cette édition, tirée à 400 exemplaires, contient, avec les poèmes précédents, *Psyche*, *Die Beiden* (paru d'abord dans la *Wiener Allgemeine Zeitung* ; 25 décembre 1896), *Reiselied* (paru d'abord dans la *Wiener Rundschau*, 15 septembre, 1898). Les poésies lyriques de Hofmannsthal ont paru depuis dans d'autres éditions, cf. *Gesammelte Gedichte*, Leipzig 1907 ; *Gedichte*, Leipzig, 1922 ; *Gedichte*, Vienne, 1925.

boliste. Cette absence d'action avec laquelle la poésie de George nous a rendu familiers se fait remarquer aussi chez lui. Les « thèmes » de ses poèmes ne se laissent guère définir. Un dialogue imaginaire avec son âme, le souvenir de la visite d'un ami, un regard rêveur dans les yeux d'une femme, une parole prononcée par hasard par une amie au cours d'une promenade — de tels épisodes suffisent largement à déclencher chez Hofmannsthal l'inspiration lyrique. Et ce ne sont même pas des épisodes aussi infimes qui paraissent être à l'origine de poèmes comme *Erlebnis* ou *Ballade des äusseren Lebens*. Mais ce manque d'action ne doit pas nous étonner dans une poésie aussi nettement impressionniste. Car la devise des *Blätter für die Kunst* — suggérer, non décrire — est aussi celle de Hofmannsthal. Susciter chez le lecteur la même émotion ineffable que lui-même a ressentie, telle est toute son ambition — la plus haute, en vérité, qu'un poète saurait avoir. Et, à cette fin, la série de brèves notations d'aspects de la nature, de sensations, de sentiments, qui constitue souvent chez lui le poème entier, se révèle comme un moyen non seulement adéquat mais idéal. Il n'est plus besoin, dans la poésie impressionniste, de lier ces notations par des associations logiques. Il n'y a, dans un poème comme *Ballade des äusseren Lebens*, ni une action déterminée ni une pensée logique pour expliquer l'ordre de succession des images. Seule la tonalité de l'émotion les relie, mais elle le fait de façon si sûre et si naturelle qu'on est laissé, à la fin, avec l'impression d'une création artistique d'une cohérence parfaite.

La poésie de Hofmannsthal est donc une poésie spirituelle. Pour lui aussi il n'est pas d'art sans l'âme. Et ainsi pour lui aussi se pose le problème inévitable à tout artiste vivant à une époque matérialiste et sceptique. Quel doit être le rapport entre la poésie et la vie ?

Parmi les tout premiers poèmes de Hofmannsthal il en existe un, *Mein Garten*¹, où on le voit se détourner de la vie pour se créer une beauté anti-naturelle. Il y décrit un jardin où les arbres sont d'or et le feuillage d'argent, où les ruisseaux mêmes sont de topaze et la rosée est faite de diamants. Aucune chose vivante n'y est admise. Les lions de bronze rêvent éternellement, et, dans la volière, les hérons étincelants ne boiront jamais dans les fontaines d'argent :

1. Publié par Bahr dans *Studien zur Kritik der Moderne*, 1894.

Schön ist mein Garten mit den gold'nen Bäumen,
 Den Blättern, die mit Silbersäuseln zittern,
 Dem Diamantenthau, den Wappengittern,
 Dem Klang des Gong, bei dem die Löwen träumen,
 Die ehernen, und den Topasmäandern
 Und der Volière, wo die Reiher blinken,
 Die niemals aus den Silberbrunnen trinken.

Il est impossible de lire ce poème sans penser au paysage fait de minéraux et de pierreries décrit par Baudelaire dans son *Rêve parisien* — paysage qui trouva un pendant si éblouissant en 1892 dans l'*Algabal* de Stefan George. Hofmannsthal se montre ici tout proche de la « décadence ». Mais, autrement que Baudelaire ou que George, il n'arrive pas à étouffer entièrement en lui le regret de la vie. Même dans ce décor fastueux il retient le souvenir du jardin connu autrefois, celui où on sentait l'odeur de la terre humide lors qu'on allait cueillir les baies mûres. Il ne le regrette presque pas, dit-il, mais que de nostalgie dans ce « presque ! » Le goût de l'artificiel, qui se fait jour dans *Mein Garten*, intéressant ici à cause des affinités qu'il révèle, n'aura pas, on le sent bien, la même importance pour Hofmannsthal que pour le poète des *Fleurs du Mal* ou pour celui d'*Algabal*.

On sent que Hofmannsthal est plus fidèle à son propre tempérament lorsque, dans un autre poème de la même époque — *Die Töchter der Gärtnerin* ¹ — il admet deux beautés, l'une savante et artificielle, l'autre naturelle. L'une des filles de la jardinière remplit les grandes cruches de Delft d'une abondance de fleurs claires — jasmin, roses, dahlias, œillets, narcisses, marguerites, lilas et boule-de-neige. Mais l'autre y préfère la beauté malade des grandes orchidées tachetées de pourpre et de jaune, aux longues tiges raides, aux corolles meurtrières.

Ici la beauté de la nature est chantée à côté de celle de l'art. Elles sont présentes encore toutes les deux dans *Psyche* ², la première poésie lyrique de Hofmannsthal dans les *Blätter für die Kunst*. Psyché, l'âme du poète, est fatiguée, et elle a envie de mourir. Pour lui rendre la force et le courage il veut lui faire boire un vin magique, Et ce vin magique, ce n'est autre chose que la vie elle-même dans ce qu'elle a de plus délicieux ou de plus enivrant — la musique, la danse, les voyages, les tableaux, les belles femmes, les bijoux, les

1. Publié par H. Bahr dans *Studien zur Kritik der Moderne*, 1894.

2. *Bl. f. d. K.*, I, 2, (décembre 1892), p. 37-38.

jardins où rampent roses et lierres, les lacs d'un noir verdâtre agités par la tempête, les nuages violets. Mais la vie joyeuse et tumultueuse est sans charme pour Psyché, et elle lui répond tristement :

... alle diese dinge
Sind schal und trüb und tot, das leben hat
Nicht glanz und duft, ich bin es müde, Herr.

Et alors le poète propose de lui révéler un autre monde — celui des rêves :

... noch weiss ich wol eine welt
Wenn dir die lebendige nicht gefällt.
Mit wunderbar nie vernommenen worten
Reiss ich dir auf der träume pforten...

Grâce à ces mots magiques dont seule la poésie dispose il ouvrira à Psyché un domaine enchanté — jardins embaumés, dorés par le couchant, étangs oubliés et voilés de brouillard où nagent des cygnes, gondoles dont les lanternes jettent une lumière étrange dans l'obscurité et — plus mystérieux encore — la patrie des vents et le pays de métal qui luit silencieux sous un ciel gris.

Ici la préférence est accordée aux rêves. Pourtant qui peut méconnaître l'accent d'amour qui vibre dans la voix de Hofmannsthal lorsqu'il parle de la vie ? Et le domaine visionnaire qui s'ouvre à Psyché lasse, n'est-ce pas surtout un reflet des aspects les plus mystérieux de la nature ?

D'ailleurs, si l'on était disposé à douter, après une lecture de *Psyche*, de l'amour que ressent Hofmannsthal pour la nature et pour la vie, ses autres poèmes de la même époque en offrent un témoignage éloquent. Le drame lyrique *Der Tod des Tizian* dont on a déjà parlé, ne contient-il pas des hymnes grandioses et solennels à la beauté de la nature ? Et les *Blätter für die Kunst* donnent de Hofmannsthal, dans leur deuxième numéro, non seulement *Psyché* et *Erlebnis* (encore un hommage au rêve) mais *Wolken*, *Regen in der Dämmerung* et *Vorfrühling* — merveilleuses évocations d'aspects fugitifs et charmants de la nature.

Est-ce là une contradiction ? Non, car ce poète qui semble partager ses hommages entre des charmes si différents n'a en réalité qu'un seul objet d'adoration — la vie. Et pour lui, comme pour tous les poètes des *Blätter für die Kunst*, la vie, pour chacun de nous, ne

peut être que la vie de notre âme individuelle. Mais notre âme ne vibre-t-elle pas souvent au contact de la nature extérieure ? Ne peut-elle pas entrer en communion avec les choses ? Ou plutôt peut-elle échapper, même si elle le veut, aux impressions qui lui viennent du dehors ? Cette union intime entre l'âme et la nature que George n'admet pleinement qu'avec *Das Jahr der Seele*, Hofmannsthal en est conscient dès ses débuts. Loin de le révolter, elle le réjouit. Dans son essai sur Peter Altenberg, qui est de 1896 ¹, il indique comme caractéristique du nouveau romantisme auquel appartient Altenberg (et lui-même aussi) le rapport étroit entre la poésie et la vie. « Man steht in einer neuen Romantik, in der das Wesen der alten, Unzufriedenheit mit der Welt, aufgehoben erscheint ». Il admire la façon dont Altenberg saisit les rapports entre l'âme et les choses. L'auteur de *Wie ich es sehe* sait comment la pâleur du ciel, la grandeur des arbres peuvent passer directement dans la conversation d'amis qui se promènent et la faire, elle aussi, calme et grande. Il sait comment l'âme d'un homme peut se donner tout entière aux choses qu'on nomme indifférentes — des visages inconnus, des nuages, des fleurs inconnues qui sentent bon... Plus tard, dans son *Gespräch über Gedichte* ², Hofmannsthal revient longuement sur cette union intime entre l'âme et les choses. Il montre quel rôle énorme revient, dans notre vie intérieure, à des impressions venues de dehors. Nos états d'âme les plus profonds et les plus mystérieux, ne sont-ils pas reliés de façon étrange, demande-t-il, à un paysage, à une saison de l'année, à une qualité de l'atmosphère ? Et ce qui le réjouit surtout dans cette communion mystique de l'âme avec l'univers, c'est qu'elle permet à la poésie de prendre — sans jamais s'éloigner de la vie intérieure — toute la vaste nature pour son domaine. Elle peut comme Ariel se reposer sur les nuages et se balancer dans les cimes des arbres, elle peut se dissoudre dans un brouillard, dans l'atmosphère humide d'une caverne, dans la lumière vacillante d'une seule étoile. Car toujours ce qu'elle rapportera de ses courses errantes ce seront des sentiments humains. « ... aus allen ihren Verwandlungen, allen ihren Abenteuer, aus allen Abgründen und allen Gärten wird sie nichts anderes zurückbringen als den zitternden Hauch der menschlichen Gefühle... »

1. Peter Altenberg, *Wie ich es sehe* (*Die Zukunft*, 5 septembre, 1896). Voir aussi H. von Hofmannsthal, *Prosaische Schriften II*, Berlin, 1907.

2. *Prosaische Schriften II*, p. 77-103. (publié d'abord dans la *Neue Rundschau*, février, 1904).

Comme George dans *Das Jahr der Seele*, Hofmannsthal voit comme raison profonde de cette communion entre l'âme humaine et les choses, le fait qu'elles participent à un destin commun. Et les caractères essentiels de ce destin universel sont pour lui l'évanescence et la mort. Si nos états d'âme varient d'instant en instant, ce que nous appelons « le réel » n'a guère plus de stabilité. Hofmannsthal est comme obsédé par le caractère éphémère de la réalité. Il compare volontiers la vie à un jet d'eau. Le jet d'eau donne une illusion de substance et de permanence — mais ce n'est qu'une illusion. N'est-il pas fait, en réalité, d'une myriade de gouttes d'eau qui s'écoulent incessamment, pour être remplacées aussitôt par des nouvelles ? Il en est de même de la vie des hommes, car la beauté de leurs gestes et de leurs actions n'est que la réunion momentanée de mille vibrations. C'est un jet d'eau qui s'élance et puis retombe¹. La deuxième des grandes forces qui régissent le destin universel, c'est la mort. Elle est inséparable de la maturité. On sent sa présence dans la nature lorsque, par un beau soir d'été, une feuille voltige lentement vers la terre à travers l'atmosphère dorée. Mais elle est proche aussi dans les moments les plus parfaitement heureux de notre vie intérieure, car c'est alors que, portés par un grand élan d'énergie vitale, nous sommes le plus près de nous unir avec la vie universelle².

Ce sont donc des liens bien intimes qui unissent, pour Hofmannsthal, notre âme à la nature. Pourtant la vie de notre âme — et c'est toujours d'elle qu'il s'agit en premier lieu — ne consiste pas tout entière à recevoir des impressions venues de dehors. Si le poète sent que « tout l'univers vivant reflue sur lui » il sait aussi que lui à son tour « diffuse dans l'univers un rayonnement d'émotion et de pensée, forces tout aussi réelles que les forces matérielles³ ». Le rêve est une réalité à aussi bon titre que les impressions reçues du contact avec la nature. N'est-il pas capable, tout autant qu'elles, de faire vibrer notre âme ? Un homme, un rêve, une chose — les trois ne font qu'un, dit Hofmannsthal dans *Terzinen über Vergänglichkeit*.

Le problème du conflit entre le réel et l'idéal, celui qui a pesé si longtemps sur Stefan George, Hofmannsthal le résout donc d'emblée en proclamant que les deux sont identiques. Mais il est juste

1. Cf. l'essai de Hofmannsthal, *Englischer Stil* (*Frankfurter Zeitung*, 3 avril 1896).

2. Cf. H. von Hofmannsthal, *Der Tor und der Tod* (1893).

3. G. Bianquis, *La Poésie Autrichienne de Hofmannsthal à Rilke*, p. 78.

d'ajouter que pour lui, comme pour tous les poètes des *Blätter für die Kunst*, c'est la vision poétique qui est la réalité supérieure. Personne n'est si près du réel que le poète. Telle est la croyance profonde de Hofmannsthal. Seuls les artistes et les enfants, dit-il dans l'essai sur Peter Altenberg, voient la vie telle qu'elle est. Eux seuls aperçoivent dans chaque chose son essence secrète. Ils ont gardé la divine naïveté qui voit chaque chose comme pour la première fois. Ce sont eux qui donnent aux choses leurs noms, et aux mots leur contenu. Dans le *Gespräch über Gedichte* il revient encore sur cette puissance divine propre à la poésie, qui lui permet de pénétrer au cœur des phénomènes et d'en extraire l'essence même. « Wenn die Poesie etwas tut, so ist es das : dass sie aus jedem Gebilde der Welt und des Traumes mit durstiger Gier sein Eigenstes, sein Wesenhaftestes herausschlürft... ¹ ». La poésie seule, et non la langue ordinaire, nous découvre le monde réel. N'est-ce pas dire en même temps que ce sont des valeurs transcendantes, spirituelles qui sont les suprêmes réalités ? Car le don poétique, qui est pour Hofmannsthal la seule clef à la nature de l'univers, est plus que l'acuité des sensations physiques. Il s'agit là « d'un sens qui est au-dessus de tous les sens », d'une révélation divine.

Toute la poésie de Hofmannsthal découle de cette conception de notre existence. Ainsi elle peut prendre pour inspiration tour à tour des impressions reçues directement des sens, des sentiments, ou cette expérience ineffable que le poète appelle le rêve.

Personne n'a suggéré de façon plus exquise que Hofmannsthal dans ses poèmes lyriques certains aspects de la nature. Il aime les premiers jours du printemps lorsque le vent court dans les allées dépouillées, faisant tomber les fleurs d'acacia ². Il aime le crépuscule, lorsqu'un pâle clair de lune filtre à travers les nuages ³. Souvent il évoque des paysages nocturnes — une vallée où de basses nuées de brume passent à travers les arbres grêles épars sur les pentes vides, où un fleuve d'argent chante éternellement dans le silence ⁴ ; un groupe de cerisiers au moment où l'on voit apparaître par-dessus les hautes branches le disque d'or pâle de la pleine lune. ⁵ ; un vaisseau aux grandes voiles jaunes qui glisse le soir sur

1. *Gespräch über Gedichte*, op. cit., p. 84.

2. *Vorfrühling*.

3. *Erlebnis*.

4. *Dein Antlitz*.

5. *Terzinen über Vergänglichkeit*.

une mer d'un bleu sombre ¹. Il est fasciné par les nuages aux formes toujours changeantes qui flottent silencieux, la nuit, sur la vaste étendue du ciel ². Une pluie légère qui ruisselle dans le crépuscule le remplit d'obscur délices ³. Il aime à regarder la pente escarpée d'une montagne, sur laquelle les nuages projettent des ombres énormes ⁴. Le paysage cultivé l'attire — prés verts, étangs, coteaux, routes bordées d'arbres, jardins seigneuriaux, embellis de statues ⁵.

Mais les poèmes qui évoquent ainsi la nature ne sont jamais purement descriptifs. Toujours c'est un état d'âme qui est suggéré. Parfois le paysage est lié de façon inséparable à un épisode dans la vie du poète ; et même lorsque, dans un poème comme *Wolken* ou *Vorfrühling*, il semble qu'il s'agisse seulement de suggérer un aspect de la nature, c'est toujours un aspect qui trouve une relation immédiate avec notre propre âme.

Mais les poésies de Hofmannsthal ne donnent pas seulement l'exemple d'une communion intime entre l'âme du poète et les choses. Comme on l'a vu, tout état d'âme est réel pour lui. Et ainsi il sait évoquer aussi les émotions les plus ineffables de notre vie intérieure. Ce ne sont pas tant les moments de passion violente qui l'inspirent que ces périodes de clarté surnaturelle — celles que Baudelaire appelle « de véritables fêtes de cerveau » — pendant lesquelles nous avons l'intuition des vérités les plus profondes de notre existence. Telles sont pour Hofmannsthal les heures où la mort se révèle à nous comme une chose solennelle, mais naturelle aussi, et qui ne doit pas nous épouvanter ⁶. L'amour peut apporter aussi de profondes révélations. Deux amoureux peuvent encore éprouver confusément dans leurs baisers la nature secrète de l'univers ⁷. Dans *Der Jüngling und die Spinne*, un jeune homme, enivré du bonheur d'aimer et d'être aimé, se sent tout à coup le maître de la vie. Un incident infime — la vue d'une araignée qui dévore un insecte — lui rappelle pourtant que la souffrance

1. *Erlebnis*.

2. *Wolken*.

3. *Regen in der Dämmerung*.

4. *Wir gingen einen weg mit vielen brücken*.

5. *Botschaft*.

6. *Terzinen über Vergänglichkeit*.

7. *Weltgeheimnis*.

et la mort appartiennent à la vie aussi bien que le bonheur, et qu'on est impuissant à les en éliminer. Mais l'amour l'a rempli d'une telle énergie vitale qu'il ne recule pas devant cette vérité amère, mais accepte joyeusement la vie intégrale, douleur aussi bien que joie.

Si de tels instants sont lourds de révélation, ceux-là le sont aussi où nous éprouvons les liens indissolubles qui nous unissent aux autres hommes. Car les destins légers sont liés aux destins pesants comme à l'air et à la terre ¹. Ce sentiment social n'est pas en opposition, du reste, avec la doctrine des *Blätter für die Kunst*. Eux aussi admettent, de plus en plus, que la société est nécessaire même au grand poète. Elle doit créer « l'atmosphère dans laquelle la grande pensée peut respirer ² ». Mais les *Blätter für die Kunst* gardent toujours le sens d'une hiérarchie naturelle, et Hofmannsthal fait de même. Il reconnaît que les uns doivent mener une existence obscure et comme souterraine, tandis que les autres trônent comme de droit auprès « des sibylles, des reines ».

C'est aussi le rêve pur qui peut apporter des révélations sublimes. *Erlebnis* est l'expression d'un de ces moments extatiques où l'âme s'échappe de la vie pour se délecter dans une féerie de rêve — un bosquet semé de fleurs merveilleuses, illuminé d'une clarté de la couleur des topazes et rempli d'une musique mélancolique. Plus majestueux encore se révèle le Rêve dans *Ein Traum von Grosser Magie*. Il est présenté là comme un grand magicien à l'allure royale. Un seul de ses gestes suffit pour créer un spectacle éblouissant — un vaste abîme, une mer sombre, des prés verts. Pour lui les murs sont transparents et la terre est fluide. Il échappe à la loi de la pesanteur, s'élançant sans peine d'un rocher à l'autre. Lorsqu'il appelle familièrement les jours qui sont passés, ils reviennent tristes et grands — à l'étonnement de nous autres, qui les avons cru disparus pour toujours. Il sent rêveusement le destin de tous les hommes, comme il sent ses propres membres. Rien ne lui paraît éloigné ou rapproché, grand ou petit. La grandeur de la vie l'emplit d'une telle ivresse qu'il bondit comme un lion par-dessus les rochers. — On ne trouverait guère dans les *Blätter für die Kunst* de plus splendide éloge du pouvoir de l'esprit que dans les vers par lesquels se termine ce poème :

1. *Manche freilich müssen unten sterben.*

2. *Bl. f. d. K.*, IV, 1-2 (novembre 1897), p. 3.

Cherub und hoher herr ist unser geist,
 Wohnt nicht in uns und in die obern sterne
 Setzt er den stuhl und lässt uns viel verwaist :

Doch er ist feuer uns im tiefsten kerne
 — So ahnte mir da ich den traum da fand —
 Und redet mit den feuern jener ferne

Und lebt in mir, wie ich in meiner hand ¹.

On voit que toutes les poésies de Hofmannsthal ont pour objet de suggérer une expérience mystique de l'âme. Et il est évident que cette expérience — qu'elle soit amenée par la communion avec les choses, par l'amour, par l'instinct fraternel ou par le rêve pur — reste toujours de même nature. Le secret de son charme, n'est-ce pas toujours l'allégement inexprimable qui envahit l'âme lorsque, dans des moments d'exaltation, elle peut sortir de son isolement pour s'unir à une vie plus grande que la sienne ? La mission de la poésie c'est, précisément, de nous rendre plus conscients de « la circulation de la vie universelle », de « la possibilité de verser dans les choses notre vie individuelle et de recevoir à notre tour tous les effluves du dehors ² ». Si, pour Hofmannsthal, cette vie universelle ne connaît pas de stabilité et ne supprime pas la mort, elle n'en est pas moins merveilleusement belle. Sa poésie n'est pas une poésie pessimiste — c'est un hommage ardent qu'il offre à la vie parce qu'elle est merveilleuse, inépuisable et noble, et digne qu'on la paye avec la mort (« grenzenlos wundervoll, unerschöpflich und erhaben... und wert, mit dem Tod bezahlt zu werden ») ³.

Il y a encore un aspect des poésies lyriques de Hofmannsthal qu'on ne saurait passer sous silence — c'est l'extrême beauté de leur forme. Personne, pas même George, n'a insisté avec plus d'intransigeance que Hofmannsthal sur l'importance de la forme, sur le fait — tant oublié alors — que la poésie est l'art des mots.

Sur ce sujet Hofmannsthal s'est souvent exprimé directement. Dans un de ses premiers écrits — une critique sur Gabriele d'Annunzio — il loue chez le poète italien la beauté de ses mots, disant qu'ils sont beaux comme la jeunesse et les rêves, comme l'encens, ou comme de clairs jardins, le matin, dans les premiers jours du

1. *Bl. f. d. K.*, III, 1. p. 12.

2. G. Bianquis, op. cit., p. 182.

3. *Peter Altenberg, Wie ich es sehe, Prosaische Schriften II*, p. 73.

printemps ¹. Il remarque que d'Annunzio dispose d'un tel pouvoir sur les mots que souvent ils forment pour lui « la phrase la plus riche de sens mystique, la phrase absolument belle (... die mystisch vielsagendste, die absolut schöne Periode) ». Et de tels éloges — qui montrent déjà clairement quelle importance est attachée par leur auteur à la langue poétique — pourraient s'appliquer tout aussi bien à lui-même qu'au poète italien. Dans le très bel essai *Französische Redensarten* ², Hofmannsthal exprime son amour profond pour les mots, sa conscience de la magie qui leur est propre. Il y dit que les langues appartiennent aux plus belles choses qui soient au monde. Elles sont comme de merveilleux instruments de musique qui voltigent continuellement autour de nous, invisibles, pour que nous nous en servions. Elles nous offrent toujours la possibilité de faire des poèmes immortels, mais le plus souvent nous nous en servons aussi maladroitement que possible.

C'est dans sa conférence *Poesie und Leben*, qui est de 1896, que Hofmannsthal affirme de la façon la plus absolue l'immense importance de la forme dans la création poétique. On semble avoir perdu toute conscience, y dit-il, du fait que la matière de la poésie, c'est la langue. Un poème n'est autre chose qu'un tissu immatériel de mots qui, par leur disposition dans la phrase, par leur musique, par leur faculté de suggérer des images et des sons et de les associer avec des rythmes, suscitent en nous un certain état d'âme. Les mots sont tout dans la poésie : « Die Worte sind alles, die Worte, mit denen man Geschehenes und Gehörtes zu einem neuen Dasein hervorrufen und nach inspirierten Gesetzen als ein Bewegtes vorspielen kann » ³.

On peut se faire d'après ces mots une idée de ce que sera la forme de Hofmannsthal. Pour lui, comme pour George, les abstractions n'ont pas de place dans la poésie. Nous avons parlé déjà de son écrit *Bildlicher Ausdruck* ⁴ où il dit que les images, loin d'être un ornement extérieur de la poésie, en sont le noyau. Dans le *Gespräch über Gedichte* il revient avec plus d'ampleur sur ce fait que le poète est obligé de s'exprimer par images parce que cette réalité dernière qu'il veut évoquer ne se laisse pas suggérer autrement. Pour Hofmannsthal un poète exprime en images « ce que le langage rationnel

1. *Die Zeit*, 1^{er} décembre, 1894.

2. *Die Zeit*, 6 novembre, 1897. Cf. aussi *Prosaische Schriften* II, p. 105-115.

3. *Die Zeit*, 16 mai, 1896.

4. *Bl. f. d. K.*, IV, 1-2 (novembre 1897).

est impuissant à traduire... Il ne dit jamais un mot pour l'autre ou une chose pour l'autre, car ce qu'il veut exprimer ou suggérer n'a d'équivalent que dans la matérialité tangible et non dans le langage abstrait, exsangue ¹ ».

Les poésies lyriques de Hofmannsthal, comme celles de George, parlent donc directement à nos sens. Elles évoquent une profusion de couleurs, de sons, de parfums, de sensations tactiles. On trouvera dans l'étude déjà citée de M^{lle} Bianquis une analyse approfondie de la forme de Hofmannsthal. Nous nous contenterons ici de la décrire brièvement dans son rapport avec les poésies publiées dans les *Blätter für die Kunst*.

Hofmannsthal est « un visuel et un coloriste avant tout ² ». Il excelle à noter en artiste impressionniste les traits distinctifs d'un paysage. Ainsi il évoque de frêles pins et de petits rochers qui se profilent contre un ciel pur, un vaisseau qui glisse à pleines voiles sur une mer sombre, un enfant qui se penche sur un puits obscur, des enfants endormis sous des cerisiers, deux statues au regard énigmatique qui gardent la porte d'une tour... Mais plus que les contours arrêtés, les impressions immédiates des sens abondent chez lui — préférence naturelle, du reste, chez un poète qui est sensible à l'évanescence des choses aussi bien qu'à leur beauté. Souvent il parle de couleurs. Comme tout poète impressionniste, il est séduit par des effets de lumière. Il aime un pâle clair de lune, la lueur de la lampe, les ombres mouvantes des nuages. Mais il aime aussi un éclat plus vif — celui des torches, des gemmes et des métaux, et même la lueur brillante de l'éclair (... *blauem, Lichte stark wie nahe Sonnen*). Il ne recule pas devant la description des teintes les plus complexes — *silbergrauer duft, ein gelbrotes licht wie von topasen (Erlebnis), schwarzgrüne seen, grüngoldene ringe (Psyche), goldnes braun und pfirsichrot (Leben)*... De même, il est très sensible aux sons. Rien n'échappe à son oreille — la brise la plus légère, le choc sourd des fruits mûrs tombant à terre, même les voix des dryades invisibles, et — plus mystérieuse encore — la chute muette d'astres lointains. Les parfums sont chers aussi à cet amant passionné de tous les charmes de la vie. On distingue une préférence pour la senteur des fleurs printanières — acacias ou lilas. Les sensations tactiles le retiennent aussi. Elles sont le

1. G. Bianquis, op. cit., p. 86-87.

2. Ibid., p. 183.

plus souvent « de tiédeur ou de fraîcheur, de contact soyeux ou moelleux ¹ ».

On trouve dans les poèmes de Hofmannsthal des exemples frappants de correspondances entre des sens différents. La couleur s'associe parfois au son — *das rosenrote tönen wie von geigen, dunkel-glühender geigen wühlen, lichte zinken, ein ferner goldner donner* ; le son s'associe au parfum — *deine worte hatten einen ton so fremd wie duft von sandelholz und myrrhen*... Dans la première partie du poème *Erlebnis* on passe d'une image visuelle à une image auditive. Mais, beaucoup plus souvent, c'est la vie de l'âme qui s'associe directement à celle des sens. Des sentiments sont pâles ou colorés — *ein blasses süßes sehnen, blasse träume, purpurne gedanken*. Les facultés de l'âme sont traitées comme des êtres vivants — le souvenir niche dans l'ombre, les pensées ont des ailes d'aigle, la nostalgie pleut sans bruit, une scène vue en imagination peut courir comme une flamme à côté de celui qui la voit, des pensées échangées entre des amis se mirent dans l'étang au bord duquel ils se promenaient. Il s'agit dans tout ceci moins de personnification au sens ordinaire que d'associer l'action de l'âme à des sensations physiques. Inversement les choses de la nature sont douées fréquemment (comme on l'a vu dans *Der Tod des Tizian*) de sentiments humains. Peu de poètes modernes ont transposé si constamment dans le moindre détail de leur style leur intuition des « correspondances » mystiques qui font de l'univers une « ténébreuse et profonde unité ».

Il va sans dire que, dans une poésie aussi intensément symboliste que celle de Hofmannsthal, l'élément musical est d'une grande importance. Son vers, toujours mélodieux, se distingue par « l'allitération glissante et liquide en *l*, l'effleurement répété des *w*, la douce assonance brisée en *ei*, le rythme souple, un peu lâche et sans dureté aucune ² ». Plus encore que par l'harmonie verbale, c'est par le rythme que le vers de Hofmannsthal agit sur le lecteur. Lui-même a attaché à cet élément de la poésie la plus grande importance. Dans *Poesie und Leben* il affirme que le rythme est la source suprême du charme d'un poème (« der Hebel aller Wirkung ») et que le signe du vrai poète, c'est qu'il trouve toujours les rythmes qui conviennent à son état d'âme. Jugés de ce point de vue, ses propres poèmes sont des chefs-d'œuvre. Richard Hamann cite

1. Ibid., p. 185.

2. Ibid., p. 190.

comme exemples parfaits de l'usage du rythme comme puissance de suggestion *Ballade des äusseren Lebens*, *Vorfrühling* et *Wolken*¹. Il admire dans le premier le rythme monotone et comme fatigué, si propre à dire la monotonie de l'existence, et, dans les deux autres, le rythme rapide et léger, qui évoque si bien le vol du vent printanier, la course des nuages à travers le ciel nocturne. Bien qu'il ait à sa disposition bien de rythmes différents, Hofmannsthal emploie le plus souvent le vers de cinq iambes (qui est celui aussi des petits drames lyriques). Entre ses mains ce vers devient d'une fluidité qui suggère à merveille l'écoulement perpétuel des êtres et des choses.

C'est enfin le choix des mots qu'il faut admirer dans les poésies de Hofmannsthal. Non plus que George il n'admet que la langue quotidienne soit aussi celle de la poésie. N'a-t-il pas dit : « Das Wort als Träger eines Lebensinhaltes und das traumhafte Bruderwort, welches in einem Gedicht stehen kann, streben auseinander und schweben fremd aneinander vorüber, wie die beiden Eimer eines Brunnens² ». Pour lui, comme pour George, les mots du poète ont une puissance magique. Dans *Psyche* il chante leur louange, les douant de couleurs, de sons et de parfums. Dans la *Ballade des äusseren Lebens* il ne craint pas de résumer tout le contenu du poème, dont les six premiers vers évoquaient des aspects fugitifs et touchants de la vie, par un seul mot — le soir :

Und dennoch sagt der viel der « abend » sagt,
Ein wort daraus tiefsinn und trauer rinnt

Wie schwerer honig aus den hohlen waben.

On a vu déjà que les mots que préfère Hofmannsthal sont ceux qui évoquent, non une abstraction, mais une réalité directement perceptible aux sens. Chez lui, l'adjectif prédomine, comme le substantif chez George. Il déplore dans *Poesie und Leben* les épithètes banales ou trop brutales en vogue dans la poésie allemande contemporaine, et affirme que le plus bel éloge qu'on puisse accorder actuellement à un poète serait de dire qu'il emploie, avec des rythmes personnels, des adjectifs qui ne sont pas mort-nés. Certes, c'est là un éloge que lui-même mérite pleinement. Mais la qualité

1. R. Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, p. 89-90.

2. *Poesie und Leben*, loc. cit.

spéciale de sa langue réside non seulement dans la beauté et la richesse de son vocabulaire mais aussi dans la nouveauté de ses constructions. Dans *Poesie und Leben* il déclare que le poète le plus puissant et le plus courageux est celui qui a la force de désarticuler la phrase ancienne — construction factice et rigide — pour disposer les mots selon un ordre nouveau, plus libre et plus vrai. « Eine neuë und kühne Verbindung von Worten ist das wunder-vollste Geschenk für die Seelen... ¹ » Et cette nouveauté dans l'emploi des mots qui lui paraît si désirable, lui-même l'a réalisée comme peu de poètes modernes. M^{lle} Bianquis a signalé avec beaucoup de clarté cet aspect du style de Hofmannsthal. Elle montre comment, chez lui « de même que le concret passe au plan de la vie mentale et l'abstrait au plan de la vie matérielle, le verbe, l'adjectif, le participe et l'adverbe passent au rang de substantifs ² ». Il ne faut pas s'étonner de trouver chez Hofmannsthal des expressions comme : *stolzes nicken, stummes niederfallen, das nächste dürsten, das tote, taube, dürre weitersein, dieses ewige dran-denken-müssen, das laue, ein etwas...* ³. L'adjectif — élément si important dans le style de Hofmannsthal — occupe les positions les plus diverses. Ainsi on voit parfois « après le nom, reparaître des adjectifs précédés de l'article qui réduisent l'être à une seule de ses qualités ou de ses activités ⁴ » — *des magiers, des ersten, grossen ; der Horen, der vorüberschwebend lebenspendenden ; der ball, der grosse ; gleiten gondeln flink, die glatten...* Hofmannsthal emploie aussi « le tour français qui pose l'adjectif après coup, comme une retouche colorée ou émotive ⁵ » — *das wasser tief, atemholen tief, mit segeln, weissgeblähten...*

Cette hardiesse dans l'emploi des mots et des constructions est caractéristique aussi, nous le savons, de Stefan George. Il est intéressant d'observer que les constructions de Hofmannsthal ressemblent parfois à celles de George — ses inversions du possessif, par exemple (*ganz vergessener völker müdigkeiten, der träume pforten, der balkone gitterwerk*), son emploi d'un génitif de qualité (*verstellter augen, leichten hauptes und leichter händer*), du participe

1. *Poesie und Leben*, loc. cit.

2. G. Bianquis, op. cit., p. 188.

3. Pour une description et une liste d'exemples beaucoup plus complètes, voir ibid.

4. Ibid., p. 189.

5. Ibid., loc. cit.

passé comme adjectif (*das zuviel geliebte thal, abgetrennte wiesen, niegeahnte wesen*), du verbe accompagné du participe présent (*sich funkelnd mehren, rieselnd fallen*), enfin ses omissions du verbe auxiliaire (*und hinter ihm nicht mauer*).

Mais il ne faudrait pas conclure de ces ressemblances de détail que le style de Hofmannsthal ressemble, dans l'ensemble, à celui de George. Communs à tous les deux sont les caractères essentiels du style impressionniste — concentration, hostilité envers une syntaxe rigide et conventionnelle. Mais, chez Hofmannsthal, la prépondérance des adjectifs, les liaisons négligées et l'abondance des substantifs dérivés de formes verbales contribuent à former un style aussi fluide que celui de George est marmoréen.

Ce ne sont pas seulement des poésies lyriques qui ont rendu célèbre, dans la dernière décade du dix-neuvième siècle, le nom de Hugo von Hofmannsthal. C'est à la même période qu'appartiennent ses petits drames lyriques. Mais, de ces derniers, seul *Der Tod des Tizian* parut dans les *Blätter für die Kunst* et, si grande que soit l'importance qui s'attache évidemment aux autres, d'un point de vue général, il n'y a pas lieu de s'y arrêter ici. Ils ont paru la plupart dans la presse contemporaine ¹ et ce fait seul défend de les inféoder à l'œuvre du groupe des *Blätter für die Kunst*. On ne peut penser non plus, d'après les exemples d'œuvres dramatiques donnés dans la cinquième et sixième séries des *Blätter für die Kunst*, que le théâtre de Hofmannsthal réponde entièrement aux idées de George sur une renaissance théâtrale. Bornons-nous à observer ici que ces petits drames, qui appartiennent aux plus parfaites créations de Hofmannsthal, montrent la même conception de la vie que ses poèmes. On y trouve le même sentiment de l'évanescence de la vie. Il n'y a rien de stable au monde, dit Miranda dans *Der weisse Fächer* ; nous ne sommes que l'espace où tourbillonnent des milliers de rêves, aussi changeants que les gouttes d'un jet d'eau. Et pourtant cette existence si incertaine est infiniment belle pour ceux qui savent s'oublier, s'unir à la vie

1. *Der Tor und der Tod* dans *Moderner Musenalmanach für 1894*, *Das kleine Welttheater* dans *Pan* III, 3, décembre 1897 et *Die Zukunft*, 12 février 1898, *Der weisse Fächer* dans *Die Zeit*, 29 janvier et 5 février 1898, *Die Frau im Fenster* dans *Pan* IV, 2, septembre 1898, le *Theater in Versen* (*Die Frau im Fenster, die Hochzeit der Sobeide, Der Abenteurer und die Sängerin*) chez Fischer, Berlin, 1899. — Hofmannsthal a publié aussi dans des revues, dans la période avant 1900, plusieurs nouvelles dont la plus célèbre est *Das Märchen der 672. Nacht* (*Die Zeit*, 2, 9, et 16 novembre, 1895).

universelle. Comme dans sa poésie, Hofmannsthal chante dans ses drames lyriques les forces vitales qui peuvent nous élever à une sphère supérieure où nous prenons contact avec l'essence même de la vie. C'est de nouveau l'amour qui peut apporter de telles révélations. Madonna Dianora, dans *Die Frau im Fenster*, se sent unie à toute la nature parce qu'elle aime. L'instinct fraternel suffit aussi à nous faire sortir de notre isolement en nous rendant conscients des liens qui nous unissent aux autres. Si l'Empereur dans *Der Kaiser und die Hexe* arrive à briser le pouvoir néfaste de la passion qui le tient enchaîné, c'est grâce à une série de rencontres imprévues qui l'obligent à sortir de lui-même. Le rêve donne, de même, aux heureux qui en sont capables, l'intuition qu'ils ne sont pas seuls, que la vie universelle les entoure de tous côtés. Le poète, l'étranger et le fou dans *Das kleine Welttheater* connaissent, tous, cette ivresse suprême qui, si elle paraît les éloigner de la réalité, les rapproche pourtant d'une réalité supérieure. — C'est toujours la même philosophie que celle des poésies lyriques, exprimée dans le même style imagé et somptueux.

Hofmannsthal se montre dans ses poésies lyriques, comme on l'a vu, en parfait accord avec l'esthétique des *Blätter für die Kunst*. Par la haute idée qu'il se fait de la mission du poète, par sa conception symboliste de la poésie, par son insistance sur la beauté de la forme, il appartient de droit au jeune mouvement idéaliste. Et, en même temps, ses poèmes gardent toujours leur caractère distinctif. Sa forme, beaucoup plus lâche que celle de George, semble donner l'exemple d'une transition naturelle de l'ancienne esthétique à la nouvelle, plutôt que d'une révolution inattendue. Ses poésies montrent de manière frappante que la forme nouvelle est capable, tout en retenant ses caractères essentiels, de s'adapter à l'expression des tempéraments les plus divers.

Hofmannsthal n'a pas manqué de marquer sa sympathie avec l'esthétique des *Blätter für die Kunst* dans la grande presse. Dans une notice sur la trilogie historique de George dans *Die Zeit*, il loue la façon dont celui-ci élimine de sa poésie les aspects superficiels ou bas de la vie et pourtant en conserve l'essence. Et il avoue que cette poésie nouvelle, incomprise par la foule, a été pour quelques-uns — au nombre desquels on peut bien penser qu'il se compte lui-même — une révélation ¹. *Poesie und Leben*, avec ses citations

1. *Gedichte von Stefan George* (*Die Zeit*, 21 mars 1896).

de George ¹ et son insistance sur « l'art pour l'art » et sur l'importance de la forme, reproduit évidemment l'esthétique des *Blätter für die Kunst*. On dirait même parfois un écho direct de George dans ces phrases, plus tranchantes qu'à l'ordinaire chez Hofmannsthal. Et encore en 1904 ce sont des poèmes de George dans *Das Jahr der Seele* qui lui fournissent le point de départ pour son *Gespräch über Gedichte*, qui est peut-être ce qu'on a écrit de plus beau sur le symbole dans la littérature allemande moderne. Sa tragédie *Das gerettete Venedig* (1904) porte la dédicace : « Dem Dichter Stefan George in Bewunderung und Freundschaft ».

Dire que l'esthétique de Hofmannsthal dans sa poésie lyrique est celle des *Blätter für die Kunst*, c'est dire en même temps qu'elle ressemble à celle du symbolisme français. On a vu que même avant de s'associer aux *Blätter für die Kunst* Hofmannsthal appartenait à un milieu tout pénétré d'influence française, et que ses premières œuvres contenaient des réminiscences évidentes de Baudelaire ². Un critique français a rappelé récemment que « le premier poème publié par Hofmannsthal a été une transposition de Verlaine ³ ». Lui-même, dans une notice sur Francis Vielé-Griffin, écrite en 1895, loue Verlaine, dans lequel il voit le maître de Griffin, et parle de son « rythme indéfinissable », de ses vers inimitables où les mots les plus simples se mêlent aux plus profonds (« ... jene unnachahmlichen Zeilen... in denen durch eine Mischung von ganz banalen mit unglaublich innigen Worten ein unbeschreibliches Hinauskommen über sich selber, eine Himmelfahrt des ganzen Gemüthes hervorgebracht wird ») ⁴. Il est très sensible au charme spécial de la langue française, charme qui réside pour lui, comme il le dit dans *Französische Redensarten* ⁵, dans sa souplesse infinie, la grande variété de ses constructions et de ses métaphores.

Ce sont donc à la fois l'association avec le cénacle de Stefan George et une connaissance personnelle du symbolisme français qui expliquent chez Hofmannsthal l'affinité profonde avec Baudelaire,

1. Hofmannsthal y cite *Über Dichtung* (Bl. f. d. K., II, 4).

2. Remarquons en passant que Hofmannsthal est un de ceux qui se sont intéressés au projet de la *Plume* d'élever un monument à Baudelaire. Cf. Bl. d. K., I, 3 (mars 1893), p. 96.

3. Cf. *Revue d'Allemagne*, nov.-déc. 1929, p. 995.

4. Francis Vielé-Griffins *Gedichte*, (Die Zeit, 23 novembre 1895).

5. Die Zeit, 6 novembre 1897. Cet essai fut inspiré par la lecture d'un recueil d'expressions françaises — Gabriel Dubray, *Gentillesse de la Langue française*, ou : *Choix d'expressions ingénieuses ou caractéristiques propres à donner au langage des étrangers un air bien français*.

Mallarmé, Verlaine, Rimbaud ¹ et leurs disciples qui est évident dans ses poèmes². Si c'est dans ses petits drames lyriques qu'une influence française — celle de Maeterlinck ³ — s'affirme le plus nettement, ses poésies lyriques si profondément symbolistes avec leur intuition profonde de « correspondances » mystiques, leur forme savante et belle, doivent assurément beaucoup au symbolisme français. Sans doute il ne faut pas oublier que Hofmannsthal, avec son immense culture livresque, a connu et admiré aussi, dès ses premiers temps, Nietzsche et les romantiques allemands et, à l'étranger, des poètes anglais — Keats, Swinburne — et surtout Gabriele d'Annunzio. Sans doute aussi son héritage autrichien le prédisposait naturellement vers une forme musicale, plastique et colorée. Mais il est sûr que le symbolisme français a contribué, et directement, et par l'intermédiaire du cénacle de George, à la formation de son génie. « Sans nier, dit M^{lle} Bianquis, dans la conclusion de son œuvre sur la poésie autrichienne, qu'on n'en trouve des pressentiments curieux chez Hoelderlin au temps de sa folie et des réalisations très fines chez Liliencron et ceux qui viennent à sa suite..., on peut affirmer que c'est de France, de la poésie et de la peinture françaises, que Altenberg, Hofmannsthal, Rilke même ont reçu le secret du paysage impressionniste, du portrait par touches légères, l'art de fixer au vol les sensations de tout ordre qui nous suggèrent de l'univers une image colorée, odorante et sonore, palpable et respirante comme un vivant ⁴. » La même

1. Beaucoup plus tard, Hofmannsthal a évoqué la figure de Rimbaud dans l'essai *Der Wanderer (Augenblicke in Griechenland II)*, *Prosaische Schriften*, t. III, Berlin, 1917.

2. Ajoutons que, si c'est surtout avec la littérature symboliste que la poésie de Hofmannsthal montre des affinités, il a une connaissance approfondie de la littérature française en général. Il admire Montaigne (cf. *Französische Redensarten*), Diderot (cf. *Diderots Briefe, Prosaische Schriften II*), Balzac (cf. *Über Charaktere im Roman und im Drama et Das Mädchen mit den Goldaugen*, *ibid.*). Il écrit une thèse de doctorat sur Victor Hugo (*Studie über die Entwicklung des Dichters Viktor Hugo*, Vienne 1901) et une préface pour une traduction allemande de *l'Éducation sentimentale* de Flaubert (Flaubert, *der Roman eines jungen Mannes*, traduit par Alfred Gold et Alphonse Neumann, Berlin, 1904). Il traduit une pièce de Jules Renard (*Fuchs, Die Insel*, mars 1901). M^{lle} Bianquis signale l'influence d'Alfred de Musset dans deux de ses petits drames lyriques, *Der Tor und der Tod* (1893) et surtout *Der weisse Fächer* (1897). Plus tard, au temps de sa collaboration avec Richard Strauss, il emprunte parfois, dans ses livrets d'opéra, des traits à Molière et à Beaumarchais. *Ariadne auf Naxos* (1910) est destinée à servir de finale au *Bourgeois gentilhomme* de Molière.

3. Cf. G. Bianquis, *op. cit.*, p. 132, 133, 134.

4. *Ibid.*, p. 316.

œuvre avait signalé précédemment que les poètes autrichiens devaient la facture impeccable de leur vers surtout à l'exemple des parnassiens et des symbolistes français.

Hofmannsthal est resté jusqu'en 1904 un des principaux collaborateurs des *Blätter für die Kunst*. Il n'a rien publié dans la cinquième série (1900-1901), mais il est représenté dans la sixième (1902-1903) par un extrait de sa tragédie *Das gerettete Venedig*, et dans la septième (1904) par un extrait de sa tragédie *Elektra*.

La fin de l'année 1904 marque le terme de son association avec les *Blätter für die Kunst* ¹. En faisant représenter *Das gerettete Venedig* dans un théâtre berlinois, Hofmannsthal agit en contradiction avec les vues des *Blätter für die Kunst*, qui croyaient qu'une renaissance du drame serait possible seulement si auteur et acteurs se tenaient à l'écart de la scène publique. Mais la cause réelle de sa séparation de George était plus profonde et résidait surtout dans une différence de tempérament. Il lui était impossible d'accepter cette croyance dans la puissance de la personnalité annoncée par George dans *Der Teppich des Lebens*. Cette divergence profonde de tempérament entre les deux poètes, leurs œuvres précédentes l'avaient déjà trahie. Le sentiment de la fragilité des êtres et des choses, qui s'exprime de façon si poignante dans les poésies lyriques de Hofmannsthal, ne s'était jamais manifesté à un degré aussi absolu chez George. Si, dans *Das Jahr der Seele*, il admet l'évanescence et la mort comme caractères inaliénables du destin universel, il croit pourtant que ce destin est déterminé, pour les hommes, par leur caractère individuel. Puis, avec *Der Teppich des Lebens*, il annonce la souveraineté de l'esprit, qui rend les hommes capables de dominer l'existence en leur apprenant à choisir, parmi tous les trésors qu'elle leur offre, ceux-là seulement qui leur conviennent. Hofmannsthal croit, au contraire, que rien nous est indifférent, qu'il faut arriver à confondre notre vie à celle de l'univers. Cet abandon si complet, grâce auquel, pour lui, on finit par se trouver réellement, il l'exprime de la façon la plus absolue dans les essais *Ein Brief* ², *Der Dichter und diese Zeit* ³, *Die Farben* ⁴. Dans le premier il affirme que les choses les plus insignifiantes sont aussi

1. Cf. Wolters, op. cit., p. 286-292.

2. *Der Tag*. 18-19 octobre 1902. Cf. aussi *Prosaische Schriften*, I, 1907.

3. *Prosaische Schriften* I, p. 3-51.

4. *Prosaische Schriften* III, p. 123-143 (écrit à propos d'une exposition Van Gogh 1901).

lourdes de signification, en réalité, que les plus belles. Philip Chandos, l'auteur de la lettre, n'hésite pas à comparer l'agonie d'un rat avec celle de Niobé mourante. *Die Farben* expriment le pouvoir immense des couleurs sur notre âme. Et si, dans la passivité de cet abandon aux choses, Hofmannsthal s'écarte de la philosophie qui s'exprime dans *Der Teppich des Lebens*, il s'en écarte encore davantage dans *Der Dichter und diese Zeit*. Le poète, tel qu'il est présenté dans cet essai, est incapable, plus que tout autre, de choisir entre les choses. Il ne peut fermer les yeux sur aucun phénomène du monde extérieur ou intérieur. « Er kann nichts auslassen. Er darf nichts von sich ablehnen... » Et ainsi il lui est impossible d'accomplir dans ses œuvres, comme les poètes d'autrefois, la synthèse de toutes les forces de son temps. On voit combien cette conception du rôle du poète est différente de celle de George, convaincu que les vraies forces vitales de l'époque se sont réfugiées dans la nouvelle poésie, capable à elle seule d'inaugurer une civilisation nouvelle.

Pourtant Hofmannsthal ne cesse point, malgré cette différence, de revêtir la mission du poète d'une dignité religieuse. S'il ne peut plus accomplir la synthèse de toutes les forces de son époque, il peut nous révéler « les rapports éternels entre les choses, un fragment entrevu de la réalité dernière de l'univers ¹ ». Si, à partir de 1904, Hofmannsthal se détache du cénacle des *Blätter für die Kunst* pour suivre la voie qui convient désormais au caractère spécial de son génie, n'oublions pas que dans tous ses chefs-d'œuvre subséquents il est resté fidèle à ce qu'il y avait de plus essentiel dans l'esthétique de sa première période. « Il conserve de la doctrine georgienne le goût de la claire couleur impressionniste, des formes brèves et du métier précieux, mais aussi la gravité profonde du symbolisme, l'idée que le poète a une mission, un sacerdoce, et qu'il exprime ou suggère, en formes, en couleurs et en musique, des vérités dernières où il a directement accès ² ».

2. — PAUL GÉRARDY.

Hugo von Hofmannsthal fut le premier poète qui s'associa à George pour fonder les *Blätter für die Kunst*. Le deuxième fut le

1. G. Bianquis, op. cit., p. 82.

2. Ibid., p. 97.

poète belge Paul Gérardy. Nous avons déjà parlé de ses manifestes dans les *Blätter für die Kunst*, et nous l'avons vu célébrer en Belgique le jeune mouvement allemand. Il est resté pendant de longues années un des principaux collaborateurs, et son nom figure après ceux de George et de Hofmannsthal dans le premier choix d'extraits des *Blätter für die Kunst*, arrangé par George lui-même ¹.

Il n'y a pas de témoignage plus éloquent de la parenté étroite entre le mouvement des *Blätter für die Kunst* et le symbolisme français que la collaboration de Paul Gérardy. Car ce poète qui participe de tout cœur au mouvement idéaliste allemand est en même temps l'auteur de plusieurs recueils de poésies françaises. Il collabore au *Mercure de France*, au *Réveil*, à *l'Art Moderne*, et il est lui-même fondateur de la revue liégeoise *Floréal*. Ce fut avec raison qu'un critique suisse remarqua en 1895 qu'un rapprochement s'accomplissait alors à Liège entre la jeune poésie française, belge et allemande qui présentait « un véritable phénomène d'endosmose littéraire ² ».

Paul Gérardy était doué de façon toute particulière par les circonstances de son éducation pour comprendre et la poésie allemande et la poésie française. Dans sa ville de naissance Saint-Vith, la langue officielle était l'allemand, mais la langue préférée était le français. Ceci s'explique par une cause historique. En 1814, au Congrès de Vienne, on a rattaché aux Pays-Bas les dépendances de l'évêché de Liège, et en particulier l'abbaye de Stavelot, dépendance de l'abbaye de Malmédy, à laquelle appartenait Saint-Vith. Mais quoique dépendant de l'abbaye de Stavelot, l'abbaye de Malmédy avait passé sous l'obédience de l'évêque de Cologne, ce qui la fit détacher par le Congrès qui la rattacha à l'Allemagne ³. Gérardy fit ses premières études au gymnase d'Aix-la-Chapelle, en sorte que l'allemand est devenu pour lui une seconde langue. Plus tard il alla habiter chez un parent à Liège et reçut une éducation française ⁴. Il termina ses études à l'Université de Liège.

Au moment de rencontrer George, Gérardy venait de publier à Liège son premier recueil de vers *les Chansons naïves* (1892). *Les Chansons naïves* sont de la poésie symboliste. Par leur esthé-

1. *Blätter für die Kunst*, Eine Auslese aus den Jahren 1892-1898, Berlin, Bondi, 1899.

2. W. Ritter dans la *Semaine Littéraire*, Genève, 2 mars 1895.

3. Je dois ce renseignement à M. Albert Mockel.

4. Cf. Wolters, op. cit., p. 35.

tiqué et par leur technique elles sont tout à fait dans la tradition verlainienne. Cela ne nous surprend pas, d'ailleurs, de la part du jeune poète liégeois, puisque Liège était devenu, à partir de 1886, avec la fondation de la *Wallonie* d'Albert Mockel, le centre du mouvement symboliste en Belgique. *Les Chansons naïves* sont imprégnées d'idéalisme symboliste. Il s'y dessine aussi, avec beaucoup de clarté, le caractère spécial de l'inspiration de Gérardy. Arrêtons-nous un moment à ce recueil déjà si révélateur et du poète de *Roseaux* et du collaborateur des *Blätter für die Kunst*.

A vrai dire, avec *les Chansons naïves* on entre déjà dans le domaine des *Blätter für die Kunst*, car les premiers vers que Gérardy ait publiés dans la revue allemande sont des traductions de poèmes tirés de son recueil français. Il parut de lui dans le premier numéro des *Blätter für die Kunst*, *Mein Kreuz*, *Hölzernes Kreuz* et *Trübes Kreuz* ¹ qui sont des traductions des poèmes *Ma Croix*, *Croix de bois* et *Croix morne* des *Chansons naïves*². Plus tard Gérardy a publié dans les *Blätter für die Kunst* encore deux traductions de poèmes pris dans *les Chansons naïves*. *Wie ein edler sänger sang und wie eine schöne dame darauf starb* ³ traduit *Ce fut un trouvère qui chanta et une dame qui en mourut* ⁴ et *Der Entschlummerten* ⁵ traduit *A l'Endormie* ⁶.

Les Chansons naïves sont mises sous l'invocation de Heine. Gérardy y fait précéder, avec un vers d'Ibsen, deux vers de *die Heimkehr* ⁷. D'ailleurs, il affirme encore directement dans son premier poème son affinité consciente avec le poète allemand :

1. *Bl. f. d. K.*, I, 1 (octobre 1892), p. 25-26.

2. *Roseaux* (1892-1894), *Mercure de France*, 1898, p. 71, 74, 76. Comme l'édition originale des *Chansons naïves* est difficile à obtenir aujourd'hui, nos références se rapportent toutes à *Roseaux*, volume où Gérardy a recueilli ses vers français écrits de 1891 à 1894.

3. *Bl. f. d. K.*, IV, 1-2, (novembre 1897) p. 19-21.

4. *Roseaux*, p. 95.

5. *Bl. f. d. K.*, V, (1900-1901), p. 37.

6. *Roseaux*, p. 29.

7. Wenn die Kinder sind im Dunkeln,
Wird beklommen ihr Gemueth,
Und um ihre Angst zu bannen
Singen sie ein lautes Lied.

Ich, ein tolles Kind, ich singe
Jetzo in der Dunkelheit;
Klingt das Lied auch nicht ergoetzlich
Hat's mich doch vor Angst befreit.

A la façon de Henri Heine
Je dis des chansons tristes et douces,
Je dis de méchantes chansons
A la façon de Henri Heine... ¹.

« M. Paul Gérardy ne s'est pas mépris sur soi-même » écrit Pierre Quillard en 1892, à propos des vers qu'on vient de citer. « La confiance qui lui échappe aux premières lignes de son livre est précieuse à retenir²... ». Gérardy lui-même a marqué les ressemblances essentielles avec Heine — l'ennui, la lassitude, la simplicité apparente d'un art en réalité très complexe, avec parfois; mais bien moins souvent que dans le *Lyrisches Intermezzo*, une pointe d'ironie.

Est-ce dire que l'art de Gérardy est germanique ? C'est encore lui-même qui paraît un moment l'affirmer :

Le lied que mon âme chantonne,
Mon lied peureux qui pleure un peu,
Est germanique et triste un peu,
Le lied que mon âme chantonne ³.

Mais ce n'est là qu'un aspect de la poésie de Gérardy et c'est, somme toute, le moins essentiel. Ce lied mélancolique et doux qui résonne pour la première fois dans *les Chansons naïves* est celtique bien plus qu'il n'est germanique. Si, par sa naissance dans les Marches de la Wallonie et par son éducation, Gérardy est particulièrement apte à comprendre l'âme allemande, il reste poète français. Stuart Merrill formule bien son cas lorsqu'il parle de « ce jeune poète dont la pensée française se teinte si légèrement de germanisme ⁴ ». Si la parenté entre *les Chansons naïves* et *l'Intermezzo* est indiscutable, c'est pourtant un lien bien plus intime qui réunit ce premier recueil avec la poésie symboliste française.

Les thèmes les plus constants des *Chansons naïves* ne sont pas difficiles à définir. Gérardy n'a-t-il pas insisté lui-même sur l'unité de l'impression que dégage ce livre — unité qui ne va pas sans un peu de monotonie voulue :

1. *Roseaux*, p. 13.

2. *Mercure de France*, juin 1892.

3. *Roseaux*, p. 14.

4. *L'Ermitage*, octobre 1893.

Oh ! c'est un lied bien monotone
 Pleurant toujours les mêmes pleurs,
 Chantant toujours les mêmes fleurs,
 Le lied que mon âme chantonne ¹.

L'inspiration la plus constante de ce recueil, c'est une mélancolie délicate qui s'adoucit parfois jusqu'à être plaisir frileux et qui, parfois, par contre, s'aigrit jusqu'à devenir un âcre désespoir. Et cette mélancolie ressemble, bien plus qu'à la douleur mordante de Heine, à cette angoisse qui s'est emparé, dans les premières années du mouvement symboliste, de tant de jeunes poètes français ou belges. C'est un état d'âme qui doit certainement beaucoup à la contagion du spleen baudelairien. L'influence de Baudelaire a été très forte en Belgique. On sait combien lui doivent, par exemple, *les Nuits* d'Iwan Gilkin, *les Soirs*, *les Débâcles* et *les Flambeaux Noirs* d'Émile Verhaeren. Le poème *Amour Mauvais* ² dans *les Chansons naïves* est évidemment une réminiscence de Baudelaire. *A la Dérive* évoque un décor de

... mers planes et sans gouffres et sans navires
 Dont rien à l'horizon ne montre les limites ³.

La vision de cette mer d'ennui rappelle encore Baudelaire et son amour pour un décor vaste et monotone qui pût servir de miroir à son désespoir. Mais plus qu'aux *Fleurs du Mal*, c'est à la terrible trilogie de Verhaeren que font songer certains de ces poèmes. N'oublions pas que *Roseaux* porte, sur sa page liminaire, avec le nom de Stefan George, celui d'Émile Verhaeren. Quelques-uns des *Songes Romantiques* rappellent par endroits le poète des *Débâcles* qui sut rester énergique jusque dans le désespoir :

J'aime à courir en les tempêtes
 Par les bois où hurlent les vents ;
 Quand les chênes courbent leurs têtes
 Être homme me paraît plus grand.

Échevelé, brûlant, livide
 Avec le vent je crois voler... ⁴

1. *Roseaux*, p. 14.

2. Ibid., p. 27.

3. Ibid., p. 61.

4. Ibid., p. 37.

Mais de telles explosions de force ne sont point ce qu'il y a de plus caractéristique dans les *Chansons naïves*. Bien plus qu'à la décadence baudelairienne ou au désespoir immense de Verhaeren, le désenchantement qui s'y exprime ressemble à la langueur de telle chanson de Verlaine. Il ressemble surtout à la douce tristesse qui s'exhale de tant de poèmes des contemporains belges, Maeterlinck, Elskamp, Rodenbach, Grégoire Le Roy. Entendez ces strophes délicates et désolées, si semblables à tels vers de *Serres chaudes*:

DOLENCE.

Je suis en deuil de rêves morts,
Je suis en grand deuil de mes rêves.
A la dérive sur les grèves,
A la dérive loin des ports.

Blancs nénuphars des eaux moroses
Et lys tombés de vierges mains ;
Lauriers austères, folles roses,
Fleurs mortes de mes rêves vains !

Des poisons sont tombés des astres,
Des poisons sur mes frêles fleurs,
A la dérive sous les astres,
A la dérive, frêles fleurs¹.

A cette tristesse se mêle un mysticisme qui n'est déjà plus celui de Baudelaire et de Verlaine. C'est un mysticisme qui se détourne de la vie non parce qu'elle est trop séduisante, mais parce qu'elle est trop brutale. Les poèmes de *Candeur* et de *Songes d'hiver* sont tissés de ces images frêles et pures chères aux poètes symbolistes, comme à la peinture préraphaélite. C'est le décor candide de glace, de lys et de cygnes, où errent des vierges naïves dont les pas sonnent peureux et grêles. Chères à cette poésie sont les claires nuits d'hiver lorsque la lune sourit à la blancheur immaculée des plaines. Si elle parle d'amour, c'est d'un amour très spirituel :

Celle que j'aimerai, l'ange de mon doux rêve,
Aura de grands yeux bleus sous ses boucles d'enfant ;
Le cœur bien chaste et doux comme un ange le rêve,
Un vague teint rosé de beau songe mourant².

1. Ibid., p. 55.

2. Ibid., p. 21.

A la fin des *Chansons naïves* vient un cycle de onze poèmes, intitulé *Les Croix*. Gérardy le fait précéder encore de deux vers de Heine, pris dans *Die Harzreise* ¹. Depuis la *Sagesse* de Verlaine, le catholicisme avait souvent inspiré la nouvelle poésie. Rémy de Gourmont constate que « cette rivière de grâce, *Sagesse* » a « débordé de toutes parts et s'est infiltrée dans toutes les fontaines » ². Et c'est à propos d'un poète belge, Max Elskamp, qu'il fait cette observation. Il semble que le catholicisme soit profondément enraciné dans l'âme des poètes belges, et que tous portent en eux le souvenir ineffaçable des calvaires vus aux bords des routes et des blancs béguinages. Mais le sentiment qui inspire Gérardy n'est plus la foi de Verlaine ou d'Elskamp. Ce sont plutôt la tristesse et le découragement qu'éveille en lui la vue des croix. Il dirait comme Verhaeren :

Là-bas, ces grandes croix au carrefour des routes,
Les croix ! — oh ! n'y pouvoir saigner son cœur ; ces croix,
Où s'accrochent les cris du vent et des déroutés,
Les cris et les haillons du vent dans les grands bois ³.

Pour Gérardy, les croix de bois ou de pierre qui s'élèvent par les chemins de son pays sont mornes et impassibles, ou bien ce sont des symboles des souffrances démesurément grandes infligées aux hommes. Et pourtant son désespoir n'est pas absolu. Il a encore des élans de prières et d'espoir, il aspire encore vers une foi naïve et pure, et il trouve parfois, pour exprimer cette aspiration, des accents poignants et sincères :

Je rêve aux minuits des Noël's,
Je rêve en les Épiphanies,
Je rêve en vos Pâques bénies,
Mais le rêve n'est pas Prière ⁴ !

1. Als ich grösser wurde, Kindchen,
Noch viel mehr begriff ich schon
Ich begriff und war vernünftig
Und ich glaubt auch an den Sohn.

An den lieben Sohn, der liebend
Uns die Liebe offenbart,
Und zum Lohne, wie gebräuchlich
Von dem Volk gekreuzigt ward.

2. *Le II^e Livre des Masques*, p. 134.

3. *Les Débâcles*, (1888), p. 123.

4. *Roseaux*, p. 89.

Les poèmes des *Croix* forment une partie intégrale de l'œuvre de Gérardy. Comme poésie, ils ne sont pas sans doute aussi intéressants que les chansons délicates qui les précèdent, ou que celles qui vont suivre. Mais ils sont indispensables à celui qui veut connaître l'évolution de sa pensée.

Les Chansons naïves ont été appréciées dans les milieux symbolistes. Adolphe Retté écrit au moment de leur apparition : « *Les Chansons naïves* de M. Paul Gérardy sont intéressantes. Il y a dans ces strophes une bonne foi qui charme, de la fraîcheur, une sentimentalité discrète, et il s'en dégage parfois comme un parfum de jeune fleur très pâle... Il y a suffisamment de vers rêveurs dans *les Chansons naïves* et le rythme en est assez musical pour qu'on puisse bien augurer de l'avenir poétique de M. Gérardy ¹ ». Pierre Quillard affirme que « les simples poètes ne pourront point ne pas l'aimer, fissent-ils même quelques réserves ²... ». Il faut lire surtout les études plus considérables sur *les Chansons naïves* par Albert Mockel ³ et Stuart Merrill ⁴.

Gérardy a composé après *les Chansons naïves* quelques *Ballades naïves*, recueillies plus tard dans *Roseaux*, où leur date de composition est donnée comme étant 1892. De ces poèmes le premier seulement, *Ce fut un trouvère qui chanta et une dame qui en mourut* (traduit dans les *Blätter für die Kunst*) fut déjà dans *les Chansons naïves*. Des cinq autres, deux ont été traduits dans les *Blätter für die Kunst* — *Vitrail* ⁵ et *Ascension* ⁶.

Dans les *Ballades naïves* Gérardy choisit ses symboles, pour la plupart, dans ce Moyen Age légendaire si cher à la poésie symboliste. Nous avons déjà commenté, au sujet des *Sagen und Sänge* de George, cet amour des symbolistes pour le Moyen Age. Comme tant de jeunes poètes contemporains, Gérardy aimait les légendes médiévales. Il avait, du reste, une connaissance approfondie et de l'art et de la littérature du Moyen Age. Wolters dit de lui qu'il

1. *L'Ermitage*, mars 1892.

2. *Mercury de France*, juin 1892.

3. *Floréal*, mars 1892.

4. *La Plume*, 1^{er} mai 1892.

5. *Roseaux*, p. 115. Cf. *Bl. f. d. K.*, IV, 3 (1899), p. 77-78.

6. *Roseaux*, p. 111 (Cf. aussi *le Réveil*, novembre 1894). Cf. *Bl. f. d. K.*, V (1901-1901), p. 38.

était un des meilleurs connaisseurs de l'art médiéval ¹. Il adorait les chants des minnesinger, dont la voix, au milieu de souffrances et de désastres, « retrouva le culte de la beauté ² », et il a publié dans *le Réveil* une belle traduction d'un mystère thuringien ³.

Mais cette érudition n'alourdit point son inspiration. Son décor dans les *Ballades naïves* reste vague et féérique, une « fiction de l'âme ». Des archaïsmes savamment choisis donnent à ces poèmes un vague parfum de légende, mais Gérardy n'en emploie point qui puissent obscurcir le sens du poème, comme il arrive si souvent chez les poètes de l'école romane. Il suffit d'être épris de rêve et de poésie pour goûter les *Ballades naïves*.

Les *Ballades naïves* sont dédiées à Albert Mockel, et elles doivent certainement quelque chose à l'influence de *Chanteable un peu naïve*. Cette influence se trahit évidemment dans leur forme, mais aussi dans un essor plus vigoureux. Gérardy ne chante plus dans les *Ballades naïves* que son lied est vain. Il y célèbre la puissance du « rêveur et sa lyre ». Dans *Ce fut un trouvère qui chanta pour que le bonheur vînt*, Harald, le fils du roi vaincu, arrive à rendre la paix et le bonheur au royaume en subjuguant les ennemis non par la force des armes, mais par celle des chansons :

« Dedans mon front, dedans mes mains,
J'ai des armes meilleures :
Le luth est moins lourd que le glaive
Il a des sons meilleurs ⁴ ».

La ballade *Un trouvère chanta, mais les méchants le chassèrent de leur ville* dit encore la puissance du poète et de sa lyre. La foule lâche et égoïste n'ose pas l'admettre dans leurs fêtes, car elle craint l'influence de son chant sur l'esprit des jeunes, dans lequel il eût réveillé le désir de plus altières joies. Ainsi les gens inquiets chassent le trouvère de leur ville. Car l'essor poétique amène fatalement aux hauteurs solitaires. C'est le thème d'*Ascension*. Le poète ne peut pas emmener sa campagne rieuse dans l'air raréfié des hauts sommets. C'est encore vers l'idéal austère qu'aspire Gérardy dans

1. Cf. Wolters, op. cit., p. 82.

2. P. Gérardy, *L'âme allemande, aujourd'hui* (*Mercure de France*, octobre 1896).

3. Cf. *le Réveil*, février-mars 1895. *Le Grand Mystère Thuringien ou le Jeu spirituel des dix Vierges* (mystère représenté à Eisenach le 24 avril 1322), traduit par Paul Gérardy.

4. *Roseaux*, p. 100.

Vitrail. Il trouve pour exprimer son état d'âme un symbole inouï : sur un vitrail gothique une figure de saint Georges, jeune et fier comme un chevalier d'August Donnay :

Mon âme est tel vitrail gothique.

Et c'est l'icone symbolique :

Saint Georges, vainqueur du dragon
Aux cabrements d'effroi du royal palefroi,
Panache d'orgueil dans la tempête
Et lance en défi aux éclairs,
Saint Georges,
Sous le fer, âme en prière¹.

Ce n'est pas seulement par ses poèmes que Paul Gérardy joue un rôle, dès 1892, dans le mouvement symboliste. A cette même époque il venait de fonder, à Liège, la revue *Floréal*, dont le premier numéro parut le 1^{er} janvier 1892. *Floréal* était destiné à occuper une place honorable parmi les périodiques symbolistes. On se rend compte du haut niveau d'art atteint par la jeune revue lorsqu'on sait qu'elle avait parmi ses collaborateurs, pendant les deux années de son existence, Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Albert Mockel, Henri de Régnier, Francis Viel-Griffin, Pierre Quillard, Pierre Louys, Fernand Séverin, Max Elskamp, Léon Deubel. Elle fut accueillie avec enthousiasme par *la Wallonie*, qui déclara : « On doit applaudir hautement au souci d'art constant et à la vie juvénile qui caractérisent ce groupe sympathique, et notre désir serait que ces amis recueillissent toute la succession de *la Wallonie* au moment où elle va disparaître² ». *Floréal* doit beaucoup à la tradition de *la Wallonie*. « *La Wallonie* a préparé *Floréal* » écrit Stuart Merrill en 1893. « Je crois que ni M. Gérardy, ni M. Ras-senfosse, ni M. Thonnar, et tant d'autres qu'il faudrait citer, ne récuserait l'influence apostolique de MM. Albert Mockel et P. M. Olin, qui, dès 1887, tentaient de réveiller le génie natal de la vieille Wallonie³ ». *Floréal* publiait, en plus des vers et de la prose, des reproductions d'œuvres d'artistes modernes (surtout d'August Donnay, qui dessina sa couverture) et de chefs-d'œuvre du vieil

1. Ibid., p. 116.

2. *La Wallonie*, tome pour 1892, p. 357.

3. *L'Ermitage*, octobre 1893.

art mosan. La jeune revue donnait aussi des légendes et des chansons populaires du pays wallon.

Ce fut à la fin de mai 1892 que Gérardy fit la connaissance de Stefan George, dont il avait lu chez Albert Mockel les *Hymnen* et les *Pilgerfahrten*¹. George vint à ce moment passer quelques semaines à Liège, et une amitié naquit aussitôt entre les deux poètes, amitié qui devait assurer la collaboration du poète wallon aux *Blätter für die Kunst*. Comme Hofmannsthal, Gérardy s'aperçut aussitôt de l'immense supériorité de la poésie georgienne sur la littérature allemande contemporaine, et de sa riche promesse pour l'avenir. Pour se rendre compte du degré de l'admiration que lui inspira l'auteur des *Hymnen* il faut lire sa belle *Dédicace à Stefan George* :

Toi qui tiens le théorbe où chantent les étoiles
De Goethe et de Platen et des chantes divins
Dont le prestige clair allumait des étoiles
Et semait l'or joyeux au fond des cieux germains

— Divin qui seul encor sait les chansons divines
Parmi le troupeau vil profanant le silence
Tu marches, altier, et toute la joie divine
S'égrène dans ta voix en radieuses cadences.

Trouvère las un peu de ma longue folie
Et d'avoir loin de moi vécu ma morne vie
J'apporte vers ta joie mes songes fraternels

Afin que pour nous seuls dans la clarté première
Surgisse, fait d'azur et de pure lumière,
Le palais fastueux des songes fraternels².

On a déjà vu que *Floréal* fut parmi les premières revues symbolistes à publier des traductions de poèmes de George. Ajoutons que George, à son tour, a inscrit le nom de Paul Gérardy, avec ceux de Karl Wolfskehl et de Wenzeslaus Lieder, sur la page liminaire de son recueil *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten*.

Les poèmes de Gérardy dans la première série des *Blätter für die Kunst* sont, en plus des traductions des *Chansons naïves*, deux traductions de poèmes pris dans ses *Pages de Joie* (1893). *Das lied*

1. Cf. Wolters, op. cit., p. 35.

2. Ce sonnet parut pour la 1^{re} fois dans une traduction allemande dans les *Bl. f. d. K.*, II, 2 (mars 1894), p. 44. On le trouve en français dans *le Réveil*, novembre 1894, et dans *Roseaux*, p. 187.

*ganz aus mondenschein*¹ traduit *Telle Chanson*² et *Lass singen den herbst vor den thüren*³ traduit *De fol amour*⁴. C'est donc encore par un recueil de poésies françaises que Gérardy se signale en 1893.

Pages de Joie est peut-être ce que Paul Gérardy a écrit de plus beau. Ces poèmes aériens et musicaux, tout en touches légères et lignes fuyantes, sont dans la meilleure tradition symboliste. S'il fallait absolument définir le thème général des quatre cycles *Printemps, Été, Automne, Hiver*, on dirait que c'est l'histoire d'une âme à la recherche d'elle-même. Mais les poèmes isolés ne sont point susceptibles d'une interprétation rigoureuse. Ne s'agit-il pas de symboles, et non d'allégories ? Seule une unité d'impression relie les poèmes de chaque cycle, et seule la différence dans l'atmosphère générale des cycles nous avertit que ces chansons insouciantes marquent des étapes décisives dans l'histoire d'une âme. *Printemps* est le chant de la jeunesse : jeunesse de la nature, jeunesse du cœur. C'est le moment des départs joyeux, lorsqu'on s'en va, à travers les bois pleins d'oiseaux chanteurs, vers quelque grand espoir. C'est le moment où on joint le pampre aux treilles dans l'attente de joyeuses vendanges, où l'herbe est constellée de fleurs ingénues et les peupliers tout feuillus de vert très pâle se balancent sur fond d'azur. C'est le moment où on couronne l'aimée non d'or fastueux mais de roses et d'asphodèles. Et comme la prière prend son essor facilement dans cette saison bénie vers le Dieu pur du ciel étoilé ! Dans *Été* la fraîcheur du printemps fait place aux grandes chaleurs. Le prince Lirelaire qui est parti si joyeux avec son destrier et son lévrier et sa voix pleine de claires chansons, le voici qui erre, alanguï et triste, dans des jardins véneneux, sous les grands cieux malades. C'est la saison de joie triste, où l'âme est à moitié lasse d'être immortelle. C'est la saison des orages, la saison périlleuse où l'on pleure de se connaître tout autre qu'on s'était imaginé, où on se raidit dans son orgueil, parce qu'il ne reste plus que cela. Mais voici l'*Automne*, où le ciel s'éclaircit, où les champs redeviennent sereins. Il entre dans la ville des chars haut chargés de grappes d'or, et le faste harmonieux des automnes chante devant la porte. L'amour sourit de nouveau au prince

1. *Bl. f. d. K.*, I, 5 (août 1893), p. 143.

2. Roseaux, p. 158. Les poèmes de *Pages de Joie* sont recueillis dans *Roseaux* sous le titre *les Chansons du Prince Lirelaire*.

3. *Bl. f. d. K.*, I, 5, p. 143.

4. *Roseaux*, p. 160.

Lirelaire. Il se repose un peu de vivre, et de nouveau ses chansons claires montent comme des colombes dans le bleu. Et voici enfin l'*Hiver*, et le prince Lirelaire est de retour dans son pays, « triste un peu et bien transi ». S'il n'est pas descendu, en traversant les mers, vers les pâles sirènes, il n'a pourtant pas trouvé le bonheur dans ses voyages. Il a vécu « trop à tous », « trop peu à genoux », et, à son retour, il trouve l'aimée morte d'ennui. Que lui reste-t-il maintenant ? Rien que les rêves, car la saison d'action est passée. Mais il fait bon rêver en hiver, lorsque monts et villes ont revêtu la riche et solennelle hermine et l'âme attend que vienne enfin la reine blanche de ses visions vers des épousailles de clarté... Et puis le prince Lirelaire ne va-t-il pas repartir, muni d'espoir nouveau, lorsqu'un prochain printemps rendra aux champs l'état de grâce ?

Seule une citation peut donner une idée adéquate du charme délicat de ces chansons, si pleines de rêve et de musique. Citons l'une des mieux connues, *Telle Chanson* :

La chanson toute en clair de lune
Que je dis en tremblant un peu
Un merle l'a sifflée à la brune
Au cygne attentif du lac bleu.

Elle est d'amour et de tristesse
Et puis de joie, et puis d'amour,
Et puis des sanglots d'or l'oppressent
Et c'est encore la joie toujours.

Le merle partit à tire d'aile ;
Le cygne songeant aux mots nouveaux
S'en est allé au fil de l'eau
Avec sa tête sous son aile¹.

De cette chanson (traduite dans les *Blätter für die Kunst*) Stuart Merrill dit : « Il me semble que je profanerais de tels vers par le moindre commentaire. Ne sont-ils pas intangibles comme les mélodies verbales de Heine ? » Il ajoute pourtant, à propos des poèmes de *Pages de Joie* en général : « En un futur volume M. Gérardy fera sans doute preuve d'une force plus décisive, jusqu'ici ses vers ont un peu manqué de la ligne qui doit cerner la couleur, de la mesure qui doit limiter la musique² ».

1. *Roseaux*, p. 158.

2. *L'Ermitage*, octobre 1893.

Le dernier en date des cycles de poèmes français recueillis plus tard par Gérardy dans *Roseaux* est *A Tous Ceux de la Ronde*. Les poèmes de ce cycle sont de l'année 1894. Presque tous ont paru au *Réveil* au cours de cette année¹. On trouve dans les *Blätter für die Kunst* la traduction de plusieurs poèmes d'*A Tous Ceux de la Ronde* — *Dédicace à Stefan George*², *la Fin de la Ronde*³, *la Vie en Sagesse*⁴.

A Tous Ceux de la Ronde porte sur sa page liminaire les vers de Goethe :

Und an dem Ufer steh' ich lange Tage,
Das Land der Griechen mit der Seele suchend.

Dans certains poèmes de ce groupe Gérardy se tourne, en effet, vers l'hellénisme, comme l'ont fait tant de jeunes poètes français contemporains. Et il ressemble encore, en ceci, à Stefan George, à qui le recueil est dédié, et qui publiait en 1894, dans les *Blätter für die Kunst*, des extraits des *Hirten- und Preis gedichte*. Les *Sites bienheureux* (dédiés à André Gide) chantent de doux paysages où les faunes dansent parmi les fleurs. *La Vie en Sagesse* s'ouvre avec un poème qui célèbre

... la fête ardente et la divine orgie
Selon le rite heureux des sages Arcadies
Quand fleurissait le rire énorme du grand Pan⁵.

On y trouve aussi de gracieuses adaptations de vers d'Anacréon, d'Asclépiade, d'Antipater de Thessaloniques, de M. Argentarius. Et pourtant on sent que ce qu'il y a de plus caractéristique dans ce recueil ce ne sont point les chansons païennes mais les vers de mélancolique beauté qui chantent, comme autrefois, l'ennui et le rêve. Et ce qu'il y a de plus beau c'est sûrement *La Fin de la Ronde*, qui évoque si bien la beauté fatale et triste des décadences à l'heure où approchent les cohortes barbares :

1. *La Vie en Sagesse*, I, 2, 3, 4, *D'aimer* I, *l'Abeille* 2, 3, 4, *la Fin de la Ronde* (*le Réveil*, février 1894), *Dédicace à Stefan George*, *les Sites Bienheureux*, *Chanson* (*le Réveil*, novembre 1894).

2. Cf. p. 460.

3. *Bl. f. d. K.*, V (1900-1901). Cf. aussi *Roseaux*, p. 217.

4. *Bl. f. d. K.*, VI (1902-1903) et VII (1904). Cf. *Roseaux* p. 209-214.

5. *Roseaux*, p. 209.

Toutes portes au large ouvertes aux cohortes !
 Ah, qui courra fermer les portes ?
 Car moi, trop las du rêve
 Des vers que j'achève,
 Je ne puis et j'irai tout au plus pour les voir
 Au haut des terrasses m'asseoir¹.

Nous voici au terme de notre étude des vers français recueillis dans *Roseaux*, où Gérardy se révèle comme un poète symboliste à l'inspiration aérienne, à la forme délicate et savante. En examinant ces divers cycles lyriques, on est entré en même temps dans le domaine des *Blätter für die Kunst*, car, comme on l'a vu, chacun d'eux est représenté par plusieurs extraits dans la revue allemande. Il faut parler encore du « petit essai d'enthousiasme », *A la gloire de Böcklin* (1895). Ici encore, examiner le livre de Gérardy, c'est se rapprocher de nouveau des *Blätter für die Kunst*, qui en ont publié plusieurs passages dans une traduction allemande².

L'essai sur Böcklin est intéressant non seulement à cause de sa beauté intrinsèque, mais aussi parce qu'il est très révélateur sur l'évolution de la pensée de Gérardy. Les principes d'esthétique qu'il déduit de l'œuvre du peintre sont des principes généraux, applicables aussi à la poésie — et en particulier, comme on le verra, à la nouvelle poésie allemande de George et de son cercle.

Il n'est pas difficile de discerner les qualités que Gérardy a le plus appréciées chez Böcklin, car dans ces petits hymnes d'admiration il y revient toujours de nouveau. L'art de Böcklin lui plaît parce qu'il y voit un art symboliste, méridional et panthéiste.

D'abord c'est un art symboliste. Et voici que pour définir cet aspect de l'œuvre de Böcklin Gérardy emploie les mêmes mots dont il s'était déjà servi dans son manifeste *Art intellectuel* pour caractériser le groupe des *Blätter für die Kunst*. Il avait indiqué là, du reste, que les nouveaux poètes allemands, après avoir beaucoup appris chez les symbolistes français et chez les pré-raphaélites anglais, se réjouirent de trouver, à leur retour dans la patrie, un frère dans le peintre Arnold Böcklin. Böcklin, dit Gérardy dans son livre français, est celui qui sait que tout vit, qui sait « comprendre, sentir, vivre la vie infinie et mystérieuse et puis l'objectiver en ses formes les plus belles qui

1. Ibid., p. 219.

2. *Bl. f. d. K.*, III, 2 (mars 1896), p. 49-52.

sont les plus universelles...¹ ». Il admire, dans l'œuvre du peintre, l'essentiel symbole, non point amoindri, comme chez d'autres artistes, par « tout un attirail de choses soi-disant significatives » qui l'eût descendu au niveau de « cette généralisation plutôt superficielle et inférieure, l'allégorie ».

L'art de Böcklin est aussi un art méridional. Et, à propos de cette caractéristique, Gérardy insiste sur l'impérieuse nécessité, pour les artistes germaniques, de s'éclairer au soleil du Midi. Ce fut là, on le sait, un des dogmes essentiels de l'esthétique des *Blätter für die Kunst*². Personne ne l'a mieux compris que ce poète wallon, si bien doué par son éducation pour comprendre les besoins divers des races latines et germaniques. Comme George³, il voit la recherche de la beauté romane traverser, comme un fil d'or, la trame de l'histoire allemande. Ils'émeut à la pensée des migrations des peuples germaniques vers le sud béni : « Migrations des peuples, instants les plus sublimes, les plus inouïs, les plus frénétiques des humanités !...⁴ ». Il évoque les chansons séductrices des chantres qui venaient célébrer, sous les tentes nomades des barbares, la beauté des pays du soleil :

« Nous venons de l'azur des pays
inconnus,

Levez vos tentes, levez vos tentes !

Il est des palais où l'on chante
au bord des mers d'azur,

Dans les jardins mols et calmes
luisent des fruits d'or.

Levez vos tentes, levez vos tentes !...⁵

Il rappelle ensuite les temps où la légende devint universellement connue et les blonds barbares se ruèrent de tous parts sur l'empire étonné. Il évoque surtout le moment suprême et, pour lui, comme pour George, si profondément symbolique, où l'on fonda sur les ruines de l'empire romain le Saint Empire romain germanique.

1. *A la gloire de Böcklin*, p. 16-17. La définition de *Mysticisme* et *Symbolique* donnée ici par Gérardy reproduit, avec de légères variations, celle qu'il en donne dans son manifeste *Art intellectuel* (*Bl. f. d. K.*, II, 4 et *le Réveil*, octobre 1894). Cf. p. 400.

2. Cf. p. 79.

3. Cf. *Rom-Fahrer*, *Teppich des Lebens*, p. 56.

4. *A la gloire de Böcklin*, p. 21.

5. *Ibid.*, p. 21.

« Ah ! l'Empire revivait, arrosé de sang frais, il revivait splendidement bientôt dans le sang germanique et voici que surgit à travers les siècles — légende sublime de rêve et de sang — le Saint Empire Romain de la Nation Germanique ¹ ! ». Et la tradition sublime ne s'est pas éteinte depuis. Elle survit à jamais dans l'âme des hommes de génie allemands : « Étrange besoin des races germaniques : pour objectiver, pour donner la vie et la forme et la sérénité à leurs rêves grandioses, il faut que le Midi les ait éclairées de sa pleine lumière. Les philosophes et les musiciens savent rêver dans les brumes patriales. Mais les poètes, les peintres, les sculpteurs ont un besoin insurmontable de s'éclairer pour vivre, au soleil du Midi. Un sentiment étrange et intense, la *Sehnsucht*, cette langueur véhémence les entraîne. Ceux que le sort retient du pieux pèlerinage s'étiolent ou meurent ou bien, désespérément, jusqu'à la folie, ils cherchent la Grèce avec leur âme ² ».

Si l'œuvre de Böcklin est pleine de cette grâce harmonieuse et sereine qui rappelle l'art des races du Midi, elle rappelle l'art antique ou renaissant encore par son inspiration panthéiste. Böcklin ranime dans ses tableaux la mythologie grecque et romaine, non point pour « le vain plaisir de renouveler des plasticités anciennes », mais parce qu'il a compris « tout ce panthéisme grandiose que des poètes trouvèrent pour les Hellènes ³. Tritons et néréides, centaures et faunes revivent dans ses œuvres parce que ce sont pour lui « âmes subtiles et joyeuses du monde, rythmes de la terre ⁴ ! ». Parfois le divin qu'il voit partout dans la nature ne se montre pas ainsi sous des formes visibles, mais se diffuse dans le paysage. Personne ne sait dire comme Böcklin « l'eurythmie des sites amènes ». Il nous mène dans le bosquet sacré des légendes antiques, ou bien dans une Italie de rêve où des « villas de paix et de prière » reposent à l'ombre des cyprès et des peupliers, et la Méditerranée étale — là-bas — sa beauté « lumineuse et sereine, faite à souhait pour la joie d'Aphrodite... ⁵ ». Et personne ne sait comme Böcklin faire vibrer dans son œuvre « tout le chant de la lumière », cette lumière « divine et

1. Ibid., p. 23.

2. Ibid., p. 24.

3. Ibid., p. 27.

4. Ibid., p. 31.

5. Ibid., p. 48. Le passage où Gérardy évoque les paysages de Böcklin (p. 46-48) est traduit dans les *Bl. f. d. K.*, III, 2 (mars 1896), p. 49-50.

grave » qui est « la mère des couleurs et des formes, la douce joie, la sainte beauté de l'âme universelle ¹ ».

Böcklin ne néglige pas la grandeur de l'âme humaine. Dans sa peinture mythologique il ne montre pas seulement Pan riant de la débandade des chevriers ou Diane chasserresse, « l'âme radieuse et folâtre des forêts ». Il montre aussi Héraklès et le Titan révolté et la barque lente qui s'en va comme en songe vers les champs des bienheureux. Au centre de ses paysages, il met parfois une figure humaine, comme dans ses quatre évocations d'une femme en noir, « petite et comme perdue » dans un vaste cadre d'arbres et de mer, et qu'on sent être pourtant « le point essentiel où converge, comme vers sa conscience prodigieuse, toute la douleur de l'immense nature ² ».

Mais, s'il comprend si bien la grandeur de l'âme, Böcklin ne la sépare jamais, selon Gérardy, de la matière. « Il ne commet jamais le sacrilège de séparer l'âme et la matière : il les sait unes, mêmes et identiques ³ ». Gérardy voit dans Böcklin le chantre de la vie terrestre, de la nature prodigieuse et de la chair « divine et calomniée ». Il voit en lui l'antagoniste de tout ascétisme : « Ceux qui prêchent l'ascétisme et la mort, les contempteurs de la joie et de la chair s'en aillent d'ici... ⁴ ».

Ce n'est pas seulement de Böcklin que Gérardy parle ici. Il parle aussi, comme toujours dans cet essai, pour lui-même. N'est-ce pas en même temps renier l'inspiration de ses premières œuvres ? Nous l'avons vu, dans les *Chansons naïves*, épris de mysticisme symboliste, et dans les *Croix*, malgré ses doutes, il est des moments où il pense que

La chair n'est rien à l'être essentiel.

Dans les *Ballades naïves* il voue ses hommages au Rêve, il chante :

Mon âme est tel vitrail gothique...

et dans *Ascension* il aspire vers la paix des hauts sommets où

1. Ibid., p. 49. Le passage où Gérardy décrit le rôle de la lumière dans la peinture de Böcklin (p. 49-51) est traduit dans les *Bl. f. d. K.*, III, 2, p. 50-51.

2. Ibid., p. 44.

3. Ibid., p. 26.

4. Ibid., p. 31.

... l'âme divine un peu
Loin des effrois de chair vaincus
S'éparpille dans l'immensité.

Il y a encore beaucoup d'idéalisme symboliste dans *Pages de Joie*. Le prince Lirelaire est encore surtout le rêveur, qui prie quelquefois, qui bâtit en l'air bien des palais d'or et des villes de chimères. C'est seulement avec le cycle *A Tous Ceux de la Ronde* que s'annonce inopinément le retour vers l'idéal antique qui trouve son plein épanouissement dans *A la gloire de Böcklin*.

D'ailleurs, loin de chercher à renier le changement radical dans la nature de son inspiration, Gérardy le formule lui-même à plusieurs reprises au cours de son essai sur Böcklin. Parlant, non de son cas isolé, mais de celui de tous les jeunes poètes de sa génération, il blâme l'idéalisme absolu de leurs premières œuvres. C'est le thème de la dernière section du livre, exprimé de façon symbolique :

Nous descendions doucement au fil d'une eau limpide et naïve. Nous avions exploré des contrées étranges et merveilleuses. De gracieuses femmes pensives drapaient d'ample pourpre leurs corps frères qu'eût brisés la volupté. Il y avait de calmes paysages de rêve. Au fond d'allées songeuses de menus cottages nous gardaient leur paix fragile, des fleurs et des paons se magnifiaient aux simples tapis des murailles et des artistes eurent assez d'humilité pour s'adonner à orner de meubles exquis et simples nos foyers paisibles.

Et pendant que nous descendions au fil de l'eau limpide en suivant de l'âme le vol des libellules ou la chanson de quelque neuve esthétique, des héros s'en revinrent de longs combats dans l'orgueil de leurs armures, qui nous réveillèrent de notre nonchalant bonheur¹.

Lors, des voix grandirent parmi nous :

Ah ! fuir, fuir ceux qui nous prêchent la mort et tout ce qui n'est pas toi, vie radieuse !

Et ceux dont le geste onctueux dispense le sommeil aux voluptés lasses et molles, et les tueurs du désir, les chantres du n'être-plus et tout le cortège ambigu des subtilités perverses et les hérauts aussi des dérisoires virginités et tous ceux qui nous disent de mortifier la chair splendide et dérisable.

Car nous sentons les ailes des immenses destins aventureux qui frôlent nos fronts et vers les splendeurs à venir nous voulons vivre en force, en santé et en beauté.

Toute la joie et tout le rêve et toute la beauté vivent et vibrent aux rythmes de la nature prodigieuse. Immenses comme elle, que notre désir et notre amour s'en aillent vers son désir et son amour...².

1. Le passage est traduit jusqu'ici dans les *Bl. f. d. K.*, III, 2, p. 51-52.

2. *A la gloire de Böcklin*, p. 55-58.

Le besoin d'un retour vers la nature et vers la vie, Gérardy n'était point le seul à l'éprouver à cette époque. On pense, en lisant ses panégyriques, au néo-hellénisme des jeunes symbolistes. Mais on pense surtout à tels poèmes parus, dans ces années-là, dans les *Blätter für die Kunst*, aux *Hirten- und Preisgedichte* de George, à l'*Idylle* et au *Tod des Tizian* de Hofmannsthal. (N'oublions pas que, dans l'*Idylle*, l'antiquité grecque est vue avec les yeux de Böcklin, et que *Der Tod des Tizian* a été représenté en 1901, avec un prologue, comme un hommage à la mémoire du grand artiste). Pourtant l'exaltation de la nature et des formes visibles revêt chez Gérardy un aspect plus extrême et plus absolu que chez George ou chez Hofmannsthal. Et il est permis de voir dans cette véhémence même, une preuve que l'idéalisme absolu qu'il combat ne lui est point indifférent encore. « Er wollte gern ein Heide heissen... », dit Wolters, « aber das Christlich-Romanische herrschte in ihm vor und seine Liebe galt der mittelalterlichen Legende ¹ ».

Ce sont le recueil *Roseaux* et l'essai sur Böcklin — œuvres traduites en partie, comme on l'a vu, dans les *Blätter für die Kunst* — qui assurent à Gérardy une place dans le symbolisme français. On a signalé aussi sa revue *Floréal*, si bien accueillie, dès sa fondation, dans les milieux symbolistes. Le sort de *Floréal* est intéressant. Il s'unit en janvier 1894 au *Réveil* (fondé en 1891), revue publiée à Gand. Cette union signifia en même temps l'union entre les jeunes protagonistes du symbolisme en Flandre et en Wallonie. « Jusqu'à l'heure actuelle, écrit *le Réveil* (Flandre et Wallonie), les efforts, en Belgique, ont été quelque peu épars. Notre vouloir est de les réunir... ² ». Les membres du Comité de Rédaction du *Réveil*, formé en janvier 1894, furent Paul Gérardy, Edmond Glesener, Maurice Maeterlinck, Albert Mockel, Edmond Rassenfosse, Charles Van Lerberghe, Émile Verhaeren. *Le Réveil* fut un des plus importants parmi les périodiques symbolistes en Belgique. Nous avons vu que cette revue fit à plusieurs reprises l'éloge des *Blätter für die Kunst* et qu'elle publia en 1895 des traductions de poèmes de Stefan George.

En plus des traductions de vers de *Roseaux* que nous avons notées, Gérardy publia dans les *Blätter für die Kunst* une quantité de poèmes allemands. Ces poèmes se divisent, pour la plupart, en cycles. Avec

1. Wolters, op. cit., p. 35.

2. *Le Réveil*, janvier 1894.

*Die Lilien*¹, *Die Jungfrauen*², *Die Ritter*³ on se trouve de nouveau dans un Moyen Age de légende⁴. C'est de nouveau le monde féerique de chevaliers errants, de forêts enchantées où la licorne se cache parmi les arbres, de jardins où poussent des lis géants, de châteaux où des pâles princesses attendent en vain le retour des guerriers. Et, comme dans les *Sagen und Sänge* de Stefan George, ce n'est pas seulement le décor qui est moyenâgeux, c'est encore l'état d'âme. Ces poèmes sont animés, pour la plupart, par cette recherche d'un idéal surnaturel qui distingue tant de poèmes de *Roseaux*, mais que Gérardy renie avec une telle véhémence dans l'œuvre sur Böcklin. S'il chante les lis d'argent et d'azur, c'est qu'ils sont faits pour orner l'autel de Marie, pour reposer sur le sein de croisés mourants, ou pour être cueillis par de pures mains d'enfant. Il aime, comme George, à évoquer les chevaliers errants. Le chevalier heureux est celui qui, dédaignant l'appel du plaisir, va victorieusement de combat en combat. C'est surtout celui qui sait vaincre son propre cœur. Gérardy trace encore le portrait de jeunes filles candides (*Hildegardis*, *Candida*) qui pleurent leurs chevaliers partis ou qui rêvent vaguement dans l'ombre pieuse d'une cathédrale (*Caecilia*). Il peint aussi la reine auguste dont le geste impérieux déchaîne la guerre (*Basilea*), et la sorcière maudite dont les ruses retenaient captif autrefois, en Brocéliande, le vieux Merlin (*Niniane*). Cette galerie de portraits fait penser irrésistiblement aux *Chevaleries sentimentales* d'André-Ferdinand Hérold. Le cycle suivant *Die Tänze*⁵ est d'une inspiration assez différente. Dans chacun de ces poèmes Gérardy cherche à enclore l'essence d'une civilisation — celle de l'Hellade, de la Gaule, de la Germanie, de l'Arabie et de l'Inde. Et il est à remarquer qu'ici, comme dans son essai sur Böcklin, Gérardy se tourne vers les origines païennes des peuples et n'accorde au christianisme qu'un rôle nuisible dans leur développement (*Germanien*). Dans le cycle *Heimkehr und Fahrt*⁶ il choisit de nouveau le décor légendaire qu'il préfère. Ce qu'il raconte, c'est, comme dans *Pages de Joie*, le voyage d'un prince à la recherche d'aventures, mais, à l'encontre du prince Lirelaire, ce monarque

1. *Bl. f. d. K.*, II, 3 (août 1894), p. 75-78.

2. *Ibid.*, II, 4 (octobre 1894) p. 107-109 et II, 5 (février 1895), p. 136.

3. *Ibid.*, III, 1 (janvier 1896), p. 13-16.

4. Tous ces poèmes ont été écrits directement en allemand. Témoignage Paul Gérardy.

5. *Bl. f. d. K.*, III, 2 (mars 1896), p. 45-48.

6. *Ibid.*, IV, 1-2 (novembre 1897), p. 15-18.

aspire vers les plaisirs des sens autant que vers le rêve. Et son voyage se termine, non comme celui raconté dans *Pages de Joie* par une période « de rêve et d'attente », mais par le long sommeil chez les morts.

En plus de ces cinq cycles (dont chacun compte cinq poèmes) et des traductions de *Roseaux*, Gérardy a publié dans les *Blätter für die Kunst* quelques poèmes et poèmes en prose isolés — évocations médiévales ou antiques (*Ritterliche Träume*, *Erwachen*, *Sesostris*) ¹, vers qui chantent les joies de l'amour et du rêve (*Die Freuden*) ² ou les espoirs de la jeunesse (*Gespräch* ³). On retrouve dans les *Lieder vom eiligen Wahn* ⁴ quelque chose de la mélancolie et du charme nonchalant des premiers recueils français :

Freud und schmerz zu gleicher weile
Spielen stets am gleichen ort.
Bin ich auch des spieles müde :
Kann nicht von der bühne fort.

Dans une deuxième *Dédicace* ⁵, adressée évidemment, comme la première, à Stefan George, Gérardy dit son regret de ne plus sentir la force d'accompagner l'ami sur le chemin ardu et glorieux qu'il s'est choisi :

Du wandelst einsam stolz und frei
Und ich möcht dir folgen dich begleiten —
Doch es fehlet weihe mir und schwung zur fahrt...

Gérardy voulait être un poète allemand aussi bien qu'un poète français. Il le dit dans cette même *Dédicace* :

In deutschen weisen wollt ich schwingen
Hoch und hehr der träume stolz...

Cette ambition lui fut inspirée par Stefan George, et l'influence de George est très évidente dans ses poèmes allemands. On la voit surtout dans la forme, mais parfois aussi dans les thèmes. Son cycle *Die Ritter*, par exemple, doit beaucoup aux *Sagen und Sänge* et

1. Ibid., II, 2 (mars 1894), p. 41-43 et IV, 4 (1899), p. 99.

2. Ibid., III, 5 (octobre 1896), p. 144-145.

3. Ibid., IV, 5 (1899), p. 133-134.

4. Ibid., V (1900-1901), p. 36.

5. Ibid., III, 4 (août 1896), p. 113-114.

c'était sans doute le don de synthèse révélé par George dans sa trilogie historique qui l'inspira à fixer dans chaque poème des *Tänze* l'essence d'une civilisation. Mais lorsqu'on a constaté leur excellence formelle, lorsqu'on a admiré mainte belle image et maint vers évocateur, on doit pourtant avouer que les poèmes allemands ¹ de Gérardy ne peuvent pas rivaliser avec ses poèmes français. Il restera surtout pour ses lecteurs « une sorte de Verlaine harmonieux et doux, sensible et frileux », chez qui les lieds germaniques acquièrent « la grâce française et le charme des tendres mélodies ² ».

Il est bien intéressant de comparer l'œuvre française de Gérardy avec son œuvre allemande, car en le faisant on se rend compte à la fois des ressemblances et des différences entre le symbolisme français et le mouvement des *Blätter für die Kunst*. Communes à tous ses poèmes dans les deux langues sont bien des qualités essentielles — le souci primordial de suggérer des états d'âme, la beauté des rythmes, la fraîcheur des vocables. Rien n'est plus significatif pour la parenté entre les deux mouvements que l'aise avec laquelle les poèmes essentiellement symbolistes de *Roseaux* se laissent reproduire en allemand dans les *Blätter für die Kunst*.

Mais, en même temps, les différences inévitables qu'on a déjà précisées à propos de l'œuvre de George ressortent clairement à l'examen de l'œuvre bilingue de Gérardy. Comme poète français, il est de ceux qui ont insisté avec le plus d'intransigeance sur la nécessité pour plus de liberté dans l'art et dans la vie. Décrivant le groupe de *Floréal*, dont il était le chef, *le Réveil* dit : « Ils viennent à nous dans l'indépendance de leur caractère et de leur art, affirmant cette idée que les doctrines imposées sont stérilisantes et qu'il faut laisser à chacun le soin de se tracer des règles à soi-même ³ ». Chez Gérardy, comme chez tant de jeunes poètes symbolistes, la révolte contre la tradition littéraire allait de pair avec des sympathies socialistes et même anarchistes. Sa réponse au questionnaire lancé par Stuart Merrill à *l'Ermitage* en 1893 sur « la meilleure condition du Bien social » est catégorique : « Je ne conçois pas l'idée d'organisation sans celle de domination ; domination par des hommes ou par des lois. Qu'on laisse toute liberté à l'homme afin qu'il lui soit loisible de devenir bon. — L'artiste, en tant qu'ex-

1. Vers 1905 Gérardy recueillit ses poèmes en langue allemande, mais la collection n'a pas paru. Cf. Wolters, op. cit., p. 285.

2. Maurice Gauchez, *le Livre des Masques belges*, 1909-1911, série 3, p. 261.

3. *Le Réveil*, janvier 1894.

ception dans tout état organisé actuellement concevable, sera sacrifié : il est l'éternel Révolté ¹. » Du reste, Gérardy fit de la satire politique. Il écrivit comme jeune homme *la Revanche de la Crafule*, petit pamphlet composé de quelques articles de journaux qui parut à Liège en 1890. Plus tard ont paru de lui les satires *les Carnets du Roi* (1902), *le Chinois tel qu'on le parle* (1903) et *le Grand Roi Patacake* (1903). Il est curieux de contraster cette attitude avec l'indifférence hautaine maintenue par les *Blätter für die Kunst* à l'égard des questions politiques ou sociales. On a déjà cité la réponse de Stefan George au Referendum de *l'Ermitage*, où il relègue la question parmi les sujets indifférents à l'artiste ².

Mais c'est surtout dans le domaine esthétique que Gérardy insiste sur la nécessité de la liberté absolue. Il faut lire à cet égard les *Dialogues élyséens*, parus au *Réveil* sous la signature de Joost Terburg ³. Dans une lettre à la rédaction dans le numéro suivant, Gérardy déclare à propos de cet article : « J'ai fini par reconnaître ces fameuses déclarations : Elles appartiennent en propre au bon Joost Terburg, dont je suis l'éditeur responsable. Je revendique donc ces déclarations pour moi tout seul... ⁴. Les *Dialogues élyséens* prennent la parole contre « la Tradition », non contre la bonne tradition, qui consiste à « écouter l'âme de la race qui chante en nous », mais contre celle-là qui se définit « soumission volontaire à une série de lois arbitrairement déduites d'un ensemble de faits historiques que chacun interprète à sa façon ». L'auteur admire tout ce qui est nouveau dans la poésie symboliste : « Oh ce crime de néologisme, ces adorables coups de pieds à la prosodie, cette superbe démolition de la syntaxe ! » Il voit dans ces innovations hardies, comme Rémy de Gourmont, une preuve de vitalité et d'originalité, et rappelle que : « Toute formation est une déformation au moment de s'accomplir ». Il est le partisan du vers libre, et ne se laisse point intimider par les malédictions de « nos écumants gardiens de l'unique et précieux veau-d'or dodécasyllabique ». Et les innovations qu'il admire en théorie, Gérardy n'hésite point à les employer dans ses œuvres originales. Le vers de *Roseaux* est le plus souvent le vers libéré, tel que Verlaine ne craignait pas de l'employer. Le rythme ne dépend plus du nombre exact des syllabes mais du nombre des temps forts.

1. *L'Ermitage*, juillet 1893.

2. Cf. p. 394.

3. *Le Réveil*, juillet-août 1895.

4. *Le Réveil*, septembre 1895.

Encore faut-il ajouter que les accents sont souvent disposés de façon asymétrique et que parfois leur nombre varie. Quelquefois Gérardy va plus loin et emploie (dans certains poèmes des *Ballades naïves*) un vers entièrement libre. N'oublions pas, à cet égard, son admiration pour la *Chantefable un peu naïve* d'Albert Mockel. Dans un article de 1895 il loue dans ce livre à la fois la haute valeur poétique et un emploi très heureux du vers libre ¹.

Dans ses poèmes composés en allemand, au contraire, Gérardy préfère un vers fortement rythmé. On n'y trouve point ce laisser-aller que lui-même signale comme caractéristique des *lieder* allemands. Il loue expressément chez George la perfection classique de sa forme : « Le vers de Stefan George unit merveilleusement la pensée et la forme, l'art et la poésie. Il est d'une pureté classique... Il est tout en harmonie pure et délicate, sans relâchement et sans ornements superflus : c'est le métal le plus pur ². » Ce poète qui est en France le champion du vers libre reconnaît donc la nécessité de resserrer, en Allemagne, la forme poétique et d'y restituer une prosodie régulière. Il se rend bien compte lui-même de la divergence dans la technique des deux jeunes poésies : « En beaucoup de points, dit-il en 1896, le mouvement inauguré par Stefan George est le contraire de notre mouvement littéraire actuel. Le vers français se mourait d'être comprimé en un immuable moule de fer. Il fallait briser le moule. Au contraire, l'amorphisme absolu et une veulerie inimaginable avaient fait du vers allemand une prose banalement rythmée... La poésie allemande était aux antipodes de tout art ³ ».

Il faut dire enfin que Gérardy contribua beaucoup à avancer la compréhension de l'art et de la poésie allemands modernes en France, et, réciproquement, à faire connaître les jeunes poètes et artistes français en Allemagne. On a déjà parlé des allusions aux *Blätter für die Kunst* dans *Floréal* et dans *le Réveil*, et de la conférence faite par Gérardy en 1896 sur *l'Ame allemande, aujourd'hui*, où il est question surtout de George et de sa revue. On a vu avec quel enthousiasme il présenta au public français les caractères principaux de l'œuvre d'Arnold Böcklin. Il écrit dans *l'Art moderne* en 1894 sur *les Expositions de Munich* ⁴. Il publie dans le *Mercure de France*

1. Cf. P. Gérardy, *Jung-Belgien* (*Allgemeine Kunst Chronik*, n° 4, 1895).

2. P. Gérardy, *L'Ame allemande, aujourd'hui*, (*l'Art Moderne*, le 22 mars 1896).

3. Ibid.

4. P. Gérardy, *les Expositions de Munich*, (*l'Art moderne*, le 10 juin 1894).

en 1896 un long article sur *l'Ame allemande, aujourd'hui*¹ où il recherche la raison de cet étiolement intellectuel qui se manifeste dans l'Allemagne contemporaine, et la trouve dans l'influence néfaste qu'il attribue au christianisme, au militarisme, et au mercantilisme. Mais il prédit en même temps que le génie allemand, qui « semble procéder par à-coups formidables et imprévus », se réveillera un jour, splendide et puissant. Nous savons, d'après sa conférence au titre analogue, que ce réveil, il le voyait s'annoncer déjà avec le mouvement naissant des *Blätter für die Kunst*. On trouve encore un article de Gérardy au *Mercure de France* en 1898 sur la politique de Bismarck². Et il a contribué aussi à faire connaître l'art et la poésie français en Allemagne. Il passa l'hiver de 1894 à 1895 à Munich et il publia à cette époque dans la *Allgemeine Kunst Chronik* un article sur les artistes wallons³, où il parla d'August Donnay et de Joseph Rulot. Le numéro en question de la *Allgemeine Kunst Chronik* fut illustré de dessins par ces deux artistes. Ceux de Donnay furent des reproductions de dessins donnés dans *Wallonia*, revue de folklore et de mœurs wallons, qui parut à Liège jusqu'à la guerre sous la direction d'Oscar Colson. Gérardy publia encore dans la *Allgemeine Kunst Chronik* une étude sur *Jung-Belgien*⁴. Il y donna un résumé rapide de la jeune littérature belge, parlant des romanciers (Lemonnier, Eekhoud, etc.), des auteurs dramatiques (Maeterlinck) et des poètes lyriques (Giraud, Gilkin et surtout les jeunes symbolistes — Émile Verhaeren, Albert Mockel, Charles Van Lerberghe, Grégoire le Roy, Fernand Severin, Maurice Maeterlinck, Max Elskamp).

C'est surtout dans la période de 1892 à 1900 que Gérardy compte parmi les principaux collaborateurs des *Blätter für die Kunst*. A partir de 1900 il n'y est plus représenté (avec une seule exception, *Lieder vom eitlen Wahn*) que par quelques traductions de poèmes appartenant à ses premiers recueils français. Après la septième série (1904) Gérardy cesse de jouer un rôle actif dans les *Blätter für die Kunst*.

Comme poète, son mérite réside surtout — si charmants que soient certains de ses vers allemands — dans ses poèmes français. Mais si on ne peut pas le comparer, comme poète allemand,

1. *Mercure de France*, octobre 1896.

2. *L'œuvre de Bismarck*, (*Mercure de France*, septembre 1898).

3. *Allgemeine Kunst Chronik*, n° 23, 1894.

4. *Ibid.*, n° 4, 1895.

avec George ou avec Hofmannsthal, il a joué un rôle extrêmement important dans les *Blätter für die Kunst* comme intermédiaire entre la poésie française et les jeunes poètes d'outre-Rhin. L'association avec le poète wallon a dû être précieuse pour les collaborateurs des *Blätter für die Kunst*, surtout parce qu'il était, comme les hommes de sa race, profondément artiste. « Der Wallone ist Zeichner », dit-il dans son étude sur les artistes wallons, « er liebt die Feinheit, schwelgt in der Linie... Der Wallone ist Goldschmied, er ist Bildhauer und liebt leidenschaftlich die prunkvollen und zierlichen Formen. » Tous les poèmes français de Gérardy montrent, si simples qu'ils soient en apparence, le raffinement exquis, le tact très sûr, qui ne sont possibles qu'à ceux chez qui le sentiment artiste est hautement développé. Il faut lire un morceau comme la première des *Ballades naïves* dans l'original, et puis dans la traduction dans les *Blätter für die Kunst*, qui en reproduit si bien la beauté nuancée et subtile, pour se rendre compte de tout ce que les nouveaux poètes allemands pouvaient gagner à s'associer avec un artiste comme Gérardy. Nous l'avons vu formuler lui-même, dans l'essai sur Böcklin, la nécessité pour les poètes germaniques de s'approprier la grâce harmonieuse et sereine qui ne s'acquiert que dans les pays latins. D'autre part, lui-même pouvait profiter de l'association avec les confrères allemands. Sous l'inspiration de Böcklin il s'est réveillé à la splendeur de la nature et de la vie. Et sans doute, cette infusion de vigueur nouvelle était salutaire et nécessaire, jusqu'à un certain degré, à ce poète trop apte jusqu'alors à la mélancolie. Pourtant on ne retrouve plus, dans ses poèmes d'inspiration panthéiste, le charme évocateur des vers où il chante l'idéal inaccessible et le rêve¹.

3. — KARL*WOLFSEHL.

Hugo von Hofmannsthal et Paul Gérardy étaient les premiers poètes d'importance que George gagna comme collaborateurs constants à sa revue. Dans la deuxième série des *Blätter für die Kunst* s'ajoutent à ces noms des noms nouveaux, surtout celui de Karl Wolfskehl, dont les premiers poèmes y parurent en 1894 et qui, à partir de cette date, en devint un des collaborateurs principaux.

1. Paul Gérardy a publié encore un petit recueil de poèmes en prose, sous le titre de : *Quatorze Extraits du Bestiaire d'Hortensius*, Bruxelles, 1921, sans nom d'auteur ni d'éditeur.

Comme George lui-même, Wolfskehl était originaire de l'Allemagne rhénane. Il fit ses premières études à Darmstadt, sa ville natale, et il est curieux de savoir qu'à cette époque Stefan George suivait des cours au même gymnase. Les deux jeunes gens, dans une classe différente, ne se rencontrèrent pas.

Plus tard Wolfskehl alla continuer ses études à l'Université de Giessen, et c'est là que se fit son initiation à la poésie nouvelle. Vers la fin de l'année 1892 Georg Edward, lui-même étudiant à Giessen et un des collaborateurs à la première série des *Blätter für die Kunst*, lui fit connaître tout ce qui avait paru jusque là de Stefan George — les recueils *Hymnen*, *Pilgerfahrten*, *Algabal*, la traduction partielle des *Fleurs du Mal* et le premier fascicule des *Blätter für die Kunst*. L'introduction à la poésie georgienne eut pour Wolfskehl aussitôt, d'après son propre témoignage, toute l'importance d'une révélation non seulement dans le domaine esthétique mais qui contribua à éclairer la vie entière. Dans sa réponse au plébiscite organisé récemment par la *Literarische Welt* à propos de l'œuvre de George, il emploie, pour décrire l'impression produite sur son esprit par les premiers recueils georgiens, les paroles suivantes : « ... Genug, mir wiederfuhr, was nicht jedem Leben zuteil wird, nie sich im selben Dasein wiederholt : ich wusste von dem Augenblick an, wohin ich gehöre, was in mir Norm sei ¹. » Ce qui lui rendait cette expérience aussi décisive c'était que le verbe de George paraissait exiger de lui, lorsqu'il l'entendait, le choix définitif d'une certaine attitude devant la vie. En face de la poésie de George il sentit soudain que la création poétique peut fournir, à celui qui en est capable, la loi de la vie. Il sentit qu'il était poète et que, l'étant, il portait en lui la norme des valeurs de l'existence. « Plötzlich war die Welt zwar nicht « vollkommen », aber sie hatte einen Sinn erhalten, man wusste, warum man da war und zu welchem Ende ² ». Cette découverte le réjouissait d'autant plus que tout son désir allait déjà, de façon encore confuse et presque inconsciente, vers une existence de poète.

Une année après cette expérience définitive, Wolfskehl rencontra George personnellement à Munich ³. C'était dans l'automne de 1893. Il fut aussitôt impressionné par la correspondance harmonieuse

1. *Die Literarische Welt*, le 20 juillet 1928.

2. Ibid.

3. Cf. Wolters, op. cit., p. 68-69.

qui se manifestait entre la personne du poète et son œuvre. George, dit-il beaucoup plus tard, « ... captivait par la puissance directe de son œuvre et de sa personne ainsi que par l'unité indissoluble que toutes deux formaient. Aller vers ce poète, s'ouvrir à sa parole, être possédé par lui, signifiait comme par l'effet d'une nécessité naturelle : reconnaître en lui et rien qu'en lui le sauveur et le rénovateur de notre poésie ¹ ». Les premiers poèmes de Wolfskehl parurent dans les *Blätter für die Kunst* en mars 1894, et, à partir de cette date, il n'est presque pas de numéro de la revue auquel il n'ait pas collaboré.

Les poèmes publiés par Wolfskehl dans les *Blätter für die Kunst* de 1894 jusqu'en 1903 ont été recueillis par lui dans son *Ulais* (1897) et dans ses *Gesammelte Dichtungen. Erste Reihe* (1903). Il a publié en plus dans les quatre premières séries des *Blätter für die Kunst* des écrits en prose, *der Priester vom Geiste* ², *Blicke und Blitze* ³, *Über die Dunkelheit* ⁴, *Der Künstler der Heiland* ⁵, *Betrachtungen über Kunst* ⁶. Nous avons donné, au chapitre précédent, de brèves indications du contenu de plusieurs de ces écrits. Il faut y revenir maintenant en cherchant, non plus simplement à les rattacher à l'ensemble des *Blätter für die Kunst*, mais à en déduire en même temps les caractères particuliers de l'esthétique de Wolfskehl. On peut tenir compte encore, à cet égard, de ses propres écrits sur l'art de George dans la *Allgemeine Kunst Chronik* (1894) ⁷, et dans *Pan* (1898) ⁸.

Au centre de l'esthétique de Wolfskehl se place la figure du Poète. La relation primordiale entre le verbe et la vie qui, longtemps oubliée ou ignorée même des poètes, se manifesta de nouveau dans l'œuvre de Stefan George, fut, on l'a vu, la grande révélation au seuil de sa vie poétique. Il y croit d'une façon non moins absolue que George lui-même. *Der Künstler der Heiland* est l'apothéose du poète. Ces pages respirent encore l'extase d'une âme ivre d'un

1. K. Wolfskehl, *L'importance européenne de Stefan George*, (*Revue d'Allemagne*, novembre-décembre 1928).

2. *Bl. f. d. K.*, III, 1 (janvier 1896), p. 20-21.

3. *Ibid.*, p. 22-23.

4. *Ibid.*, III, 5 (octobre 1896), p. 140-143.

5. *Ibid.*, IV, 1-2 (novembre 1897) p. 26-29.

6. *Ibid.*, IV, 3 (1899), p. 85-86.

7. K. Wolfskehl, *Stefan George*, (*Allgemeine Kunst Chronik*, n° 23, 1894).

8. K. Wolfskehl, *Stefan George* (zum Erscheinen der öffentlichen Ausgabe seiner Werke) (*Pan* IV, 4, février-avril 1899).

enthousiasme aussi noble que sincère. Nous avons vu qu'il y salue le poète comme le libérateur prédestiné de toute la beauté enclose dans la vie informe et inarticulée. Comme George, il revêt l'office poétique d'une dignité sacerdotale. Et cette dignité exige, pour lui aussi, de la part de celui sur lequel elle est conférée, le dévouement le plus absolu, le plus pur de tout égoïsme : « Dem künstler liegt allein ob, sich wert zu erhalten der segnenden befruchtung. Das erfordert freilich die glühende hingabe eines ganzen erdenlebens ¹. »

En accordant à la poésie un rôle aussi capital dans la vie, Wolfskehl songe naturellement à une poésie symboliste. Pour lui le poème est en essence une émanation de l'âme. Chaque poésie est née d'une mer de couleurs et de musiques qui s'agite au fond de l'âme de l'artiste ; elle sort des ondes, comme Aphrodite, divine par son origine comme par sa beauté ². Mais en même temps que né de l'émotion personnelle du poète, le poème symboliste a une signification supra-personnelle. L'expérience typique de l'artiste a ceci d'essentiel, qu'elle est typique en même temps pour les instants les plus sublimes dans la vie spirituelle de l'humanité entière. L'art symboliste non seulement évoque un état d'âme mais trouve pour elle l'expression définitive. Ainsi dans le tableau de Böcklin *Vita somnium breve*, les enfants qui jouent dans le pré fleuri incarnent à tel point l'essence de l'enfance qu'il est impossible de les imaginer comme grandissant. Et, comme l'art symboliste du peintre, les poèmes de George veulent pénétrer eux aussi jusqu'à l'essence même de la vie (« Bis zu diesem Wesenskern, zu den Müttern des vielverstreuten Lebendigen, wollen die Dichtungen, über die wir handeln, vordringen ») ³. Wolfskehl définit là en même temps sa propre ambition, comme celle de tous les poètes des *Blätter für die Kunst*.

Il va sans dire qu'une poésie ainsi nourrie de la réalité la plus profonde sera suffisante à elle-même, affranchie de tout souci social. Wolfskehl, à son tour, revendique la théorie — tant mécomprise — de l'art pour l'art : « Dies eigne selbstgenügende in sich vollendete wesen schliesst jede rücksichtspflicht des künstler auf seine zeit ja auf die menschen aus. Wirkung des kunstwerks, selbst die rühmlichste, lebendigste ist nur eine — wenn auch erfreuliche — begleiterscheinung seines daseins ⁴ ».

1. *Betrachtungen über Kunst*.

2. Cf. *ibid.*

3. Cf. l'essai sur George dans *Pan*.

4. *Betrachtungen über Kunst*.

Si dans sa haute conception du rôle de la poésie symboliste, Wolfskehl ressemble à tous les partisans de l'art nouveau, il se révèle encore dans ses écrits théoriques un aspect plus particulier de son art. C'est la tendance vers le mystérieux, le désir nostalgique de remonter le chemin ténébreux qui mène aux origines obscures. On le voit surtout dans *Über die Dunkelheit* où il chante, comme Novalis, la louange de la nuit sainte, lorsque la lumière cruelle s'est éteinte et les âmes se réveillent. Cette tendance n'est point en contradiction, non plus, avec les idées générales des *Blätter für die Kunst*. Le propre même de l'art symboliste n'est-ce pas d'être un art de pure suggestion ? Nous avons vu George louer expressément, dans ses écrits en prose, la qualité esotérique de la langue de Mallarmé. Nous avons vu Hofmannsthal louer, lui aussi, dans *Der Tod des Tizian* l'art du clair-obscur. Et pourtant ni George ni Hofmannsthal n'aurait pu écrire *Über die Dunkelheit*. Seul Wolfskehl put trouver des accents aussi extatiques pour fêter « la mère » qui vient jeter doucement ses voiles de ténèbres sur les champs embrasés. Si Pan, le dieu d'or, est le maître de la vie universelle, c'est elle qui parle à l'âme individuelle, lui montrant les beautés que le jour a cachées. L'amour de Wolfskehl va vers les mots sibyllins et les musiques à demi éteintes. Dans *Der Künstler der Heiland* il reconnaît, il est vrai, que les forces obscures de la vie ont besoin du principe formatif contenu dans l'âme du poète. Mais il ne vise point à les supprimer. Et on sent bien qu'il vibre dans les phrases haletantes par lesquelles il suggère ce tourbillonnement d'une myriade de forces exubérantes une excitation toute dionysiaque.

Vient-on maintenant aux poèmes de Wolfskehl, on voit y paraître tous ces caractères — dignité religieuse du symbolisme, signification à la fois intime et universelle des symboles, et parfois, surtout dans les derniers poèmes, un dionysisme ardent.

Les symboles de Wolfskehl ont la qualité que lui-même admirait chez ceux de George. Ils sont purifiés de tout ce qui est accidentel ou secondaire. Au lieu d'évoquer l'expérience de l'âme sous la forme fragmentaire et imparfaite qu'elle a pu revêtir dans la vie quotidienne, il lui donne celle qui en suggère le mieux l'essence secrète. Pour exprimer les émotions héroïques, mystiques ou dionysiaques qui l'inspirent, il a recours à un décor pris souvent dans la vie antique ou primitive : autels où flamboie le feu sacré, rivages nocturnes qui tremblent sous les pieds des danseurs, portiques blancs d'où vient le chant solennel du chœur, champs paisibles qui bordent le

Léthé. Non que le décor soit précisé. Wolfskehl prend à l'antiquité simplement quelques détails typiques, associés surtout avec des mystères religieux, parce qu'en le faisant il arrive à évoquer des idées et des sentiments qui n'ont point trouvé, à l'époque moderne, de symboles adéquats. Aux symboles antiques se mêlent parfois des symboles vaguement légendaires. Ou encore, surtout dans les derniers cycles, le drame de l'âme semble se jouer non plus dans un cadre définissable mais dans un espace obscur voilé de ténèbres épaisses percées parfois par les éclairs de l'orage qui s'approche.

Il va sans dire que les poèmes de Wolfskehl, comme tous les poèmes vraiment symbolistes, se refusent à une interprétation exacte. Mais on peut y distinguer certaines tendances essentielles. Il faut s'en approcher en gardant l'ordre cyclique que l'auteur lui-même leur a donné en les recueillant dans les *Gesammelte Dichtungen*.

Les dix *Gesaenge* qui parurent tous dans la deuxième et troisième séries des *Blätter für die Kunst*¹ et ensuite dans *Ulais*² respirent la grâce et la fraîcheur de la jeunesse. Moins passionnés que les poèmes subséquents, ils ont encore quelque chose de la mélancolie de l'adolescence. Le poète se sent quelquefois être de ces voyageurs oubliés qui frappent en vain sur la porte de la montagne magique. Encore n'ose-t-il guère croire au bonheur. Mais déjà percent à travers ces musiques pensives les accords fondamentaux de sa poésie. Il célèbre le maître qui se lui est révélé et qui a rendu à la vie aride la beauté et les chansons. Il célèbre le mystère du sacrifice, par lequel se consomme la vie héroïque.

Les poèmes *Erinnerungen*, adressés à *Corona* et à *Ulais*, ont paru pour la plupart dans la troisième série des *Blätter für die Kunst*³ et dans *Ulais*. Les thèmes ici paraissent être des plus sombres : *Corona* est morte, la mystérieuse figure d'*Ulais* est vouée à la disparition prochaine. Mais dans ces poèmes il se mêle inextricablement à la pensée de mort ou de disparition le souvenir des moments de vie intense qui y ont précédé. Si dans *Corona* c'est encore la tristesse qui prévaut, la prière mystique avec laquelle se termine

1. Cf. *Bl. f. d. K.*, II, 2 (mars 1894), p. 53, 54 ; *ibid.*, II, 3, (août 1894), p. 85 ; *ibid.*, II, 4 (octobre 1894), p. 114-116, 119 ; *ibid.*, III, 3 (juin 1896), p. 76, 77, 78.

2. Le recueil *Ulais*, paru dans l'édition des *Blätter für die Kunst*, est difficile à obtenir, mais ces poèmes ont été réimprimés plus tard dans les *Gesammelte Dichtungen*.

3. Cf. *Bl. f. d. K.*, III, 1 (janvier 1896), p. 18 ; *ibid.*, III, 2 (mars 1896), p. 55, 57-58 ; *ibid.* II., 3 (juin 1896), p. 75-77 ; *ibid.*, III, 4 (août 1896), p. 115-117 ; *ibid.*, VI (1902-1903), p. 32.

Ulais affirme que s'éteindre dans une ivresse triomphante est un acte plus vital que de s'exténuer longtemps dans une vie inféconde.

Les *Hymnen und Gesichte* forment la partie centrale du livre. Tous ces poèmes, avec la seule exception de *Semele*, ont paru dans les *Blätter für die Kunst* entre 1894 et 1903¹. Les symboles sont pris surtout dans l'antiquité. *Osiris*, *Eleusisch*, *Dithyrambe*, *Ein Chor*, *Epithalamium*, *Adonis*, *Narciss*, *Herodias*, *Semele*, *Ariadne*, *Phoebus*, *Helios*, *Persephonia*... les titres laissent prévoir déjà que ces poèmes nous transporteront dans l'atmosphère du paganisme antique. En les lisant, on se trouve plongé dans un monde ensoleillé où tout se dilate dans l'extase de vivre. C'est un monde de beautés éblouissantes et brûlantes — seigles d'or, pavots couleur de sang, cieux sans nuages, golfes bleus où flottent des îles claires. C'est le royaume de *Helios*, le soleil souverain. Mais c'est aussi la patrie de *Dionysos*. L'élément dionysiaque que *George* aussi inclut dans ses *Hirtengedichte* (*Geheimopfer*), mais auquel il donne une place subordonnée, prend une place beaucoup plus grande chez *Wolfskehl*. Certainement il reconnaît que *Helios*, le dieu d'or, est le dieu souverain, mais il préfère, aux matinées claires, les obscurs minuits lorsque le rivage noir vibre aux rythmes des danses bacchiques. Dans ses dithyrambes le désir, la volupté, la douleur, le sacrifice et la mort sont entraînés tous dans une même danse éperdue. On se demande en lisant ces poèmes pleins de chaleur et de flamme comment on a pu faire au lyrisme des *Blätter für die Kunst* le reproche d'une fuite devant la vie. Dans des poèmes comme *Opferkoenig*² et *Im Dome*³ *Wolfskehl* proteste nettement contre l'ascétisme et le mépris des plaisirs terrestres. Si l'idée de sacrifice occupe toujours une place centrale dans sa poésie, il ne s'agit point du renoncement qu'enseigne le christianisme, mais d'une extase dionysienne qui se consomme dans sa propre flamme. C'est une conception qui puise ses racines dans le mysticisme païen, conception proche aussi de l'héroïsme qui motive les vieilles épopées germaniques. Elle s'inspire encore des *Hirten und Preisgedichte* de *George*, comme le montre

1. Cf. *Bl. f. d. K.*, II, 2 (mars 1894), p. 55 ; *ibid.*, II, 3 (août 1894), p. 86 ; *ibid.*, II, 4 (octobre 1894), p. 117 ; *ibid.*, III, 1 (janvier 1896), p. 17, 19 ; *ibid.*, III, 2 (mars 1896), p. 56 ; *ibid.*, III, 3 (juin 1896), p. 78 ; *ibid.*, III, 4 (août 1896), p. 118, 119 ; *ibid.*, IV, 1-2 (novembre 1897), p. 22-24 ; *ibid.*, IV, 3 (1899), p. 81-82 ; *ibid.*, IV, 4 (1899), p. 100-101 ; *ibid.*, IV, 5 (1899), p. 135-136 ; *ibid.*, V (1900-1901), p. 45, 47-52 ; *ibid.*, VI, (1902-1903), p. 28-30, 39.

2. *Gesammelte Dichtungen*, p. 52.

3. *Ibid.*, p. 55.

clairement un poème comme *Suehn-Opfer*. Il s'agit toujours de la volonté de l'âme de participer à tout ce qui est plus beau dans la vie terrestre, d'en accueillir les souffrances aussi bien que les joies, et d'extraire de ces ivresses différentes un même élixir incomparable.

Vers la fin des *Hymnen und Gesichte*, le ton se modifie sensiblement. Dans les derniers poèmes *Um die Mutter*, *Schatten-Mähder*, *Gespenster*, *Das Fest*, *Die Flamme* on ne respire plus l'atmosphère embaumée des nuits méridionales. On songe plutôt à la tristesse et au froid glacial d'une lande déserte. Par cette tristesse le poète exprime son oppression au milieu de la vie moderne. Il donne expression ainsi, de façon symbolique, à sa croyance que les hommes se sont éloignés de plus en plus des forces vitales, celles que garde dans son sein la terre maternelle. Et ces forces refoulées se sont changées en forces ennemies ; la « mère » d'autrefois est devenue la vieille aux regards rouges de haine. Le feu sacré est mort sur les autels des hommes et leurs moissons sont niellées par des esprits malins contre lesquels aucun exorcisme ne peut prévaloir. Mais dans ce sombre tableau brille soudain une lumière grêle ; c'est l'espoir que les puissances entravées briseront un jour leurs chaînes et ramèneront à la terre une ère de vie immense et tumultueuse.

A l'époque où il composa ce dernier groupe de poèmes, qui parurent dans la cinquième série des *Blätter für die Kunst* (1900-1901) et dans la sixième (1902-1903), Wolfskehl subissait profondément l'influence de l'œuvre de Johann Jacob Bachofen. Friedrich Wolters a précisé, dans deux chapitres importants, le rôle de cette influence dans l'évolution de la pensée du poète ¹. On ne peut avoir, dans les limites de ce travail, la prétention d'aborder un sujet aussi vaste ; mais il sied de remarquer que l'effet immédiat de cette influence sur la poésie de Wolfskehl était certainement de l'affermir, pendant un temps, dans sa tendance vers un lyrisme dionysien. Dans ces derniers poèmes sa nostalgie va vers un monde autrement turbulent et élémentaire que celui évoqué dans les premiers *Hymnen und Gesichte*. Parfois on semble y entendre un écho direct des vieilles runes et incantations grâce auxquelles les ancêtres des peuples germaniques croyaient pouvoir évoquer directement les

1. Cf. Wolters, op. cit., les chapitres *Die Kosmiker in München* (p. 240) et *Die Kosmische Runde* (p. 258). Il était question surtout de l'œuvre de Bachofen, *Das Mutterrecht*, Stuttgart, 1861.

puissances élémentaires. Il faut se rappeler, à cet égard, que Wolfskehl avait une connaissance profonde des littératures germaniques les plus primitives. Il s'était spécialisé à Giessen dans des études germaniques, et plus tard il traduisit en allemand moderne les chefs-d'œuvre de la poésie allemande la plus ancienne ¹. Il inclut dans cette collection plusieurs runes et incantations (la *Normannische Runenreihe*, les *Merseburger Zaubersprüche*) qui, comme le dit l'introduction, étaient pour les ancêtres des écrits sacrés, pouvant amener le vent et l'orage, la guérison et la mort.

Les poèmes du cycle suivant, *Nirwana*, dont presque tous ont paru dans les *Blätter für die Kunst* entre 1894 et 1903 ², sont, eux aussi, d'un ton très sombre. Il n'y en a guère qui ne parlent pas de nuit et de mort. Quelques morceaux fêtent l'entrée dans le royaume des ténèbres comme décision virile et consommation de la vie. D'autres encore accueillent la mort comme la douce messagère aux ailes humectées du suc de pavots. Mais l'attitude la plus caractéristique du poète à l'égard de la puissance obscure est une attente moitié angoissée, moitié heureuse. Il reconnaît qu'il y a encore dans la vie des tâches à remplir, et des amis dont il ne voudrait pas se séparer, et encore frissonne-t-il à la pensée de l'inconnu. Mais ce frisson même est plaisir bien plus qu'il n'est recul. Le mystère a jeté sur son âme son charme tout puissant et l'appel de la vie sonne moins fort à ses oreilles que le chœur lointain qui lui arrive des bornes obscures de l'existence. En réalité il s'agit toujours du désir dionysien de rompre toutes les entraves, d'affronter tous les périls, de s'évader à n'importe quel prix d'une existence bornée et incomplète.

Ce désir s'affirme de façon plus claire et plus optimiste dans le cycle dernier *An den alten Wassern*, dont presque tous les poèmes parurent dans les *Blätter für die Kunst* de 1899 à 1903 ³. Les derniers poèmes de ce cycle prédisent l'avènement d'une ère joyeuse où les sèves de la vie circuleront de nouveau comme aux temps primitifs.

1. K. Wolfskehl et Fr. von der Leyen, *Älteste Deutsche Dichtungen*, Leipzig, 1909. C'est une série de traductions avec texte en regard. Wolfskehl se rend responsable des traductions.

2. Cf. *Bl. f. d. K.*, II, 3 (mars 1894), p. 87-88 ; *ibid.*, III, 3 (juin 1896), p. 75 ; *ibid.*, IV 1-2, (novembre 1897), p. 24-25 ; *ibid.*, IV, 3 (1899), p. 84 ; *ibid.*, V, (1900-1901), p. 46, 52 ; *ibid.*, VI (1902-1903), p. 27.

3. Cf. *Bl. f. d. K.*, II, 2 (mars 1894), p. 53-54 ; *ibid.*, IV, 3 (1899), p. 83 ; *ibid.*, V (1900-1901), p. 44, 45, 53 ; *ibid.*, VI (1902-1903), p. 113, 115, 124.

Il est vrai que le poète se sent n'être encore qu'un pèlerin vers ce royaume heureux, et parfois il s'attriste à cause des longues marches qui semblent infructueuses. Mais il a entendu dans la nuit l'appel énigmatique qui est déjà une promesse, et il voit sourire au loin la terre de ses rêves.

Si l'élément dionysien occupe souvent le premier plan dans la poésie de Wolfskehl, ne croyons pourtant pas qu'il renie ce culte de la forme que les *Blätter für die Kunst* tiennent pour essentiel. Comme George lui-même dans des cycles comme les *Traurige Tänze* ou les *Lieder von Traum und Tod*, il domine l'élément chaotique tout en s'en inspirant. Lui aussi oblige le mystère à devenir verbe ; si les émotions qu'il suggère sont souvent obscures, il les exprime au moyen d'une langue disciplinée et de mètres impeccables dont les cadences parfaites annoncent clairement, ici encore, la victoire définitive de la forme.

La langue de Wolfskehl est la langue nouvelle des *Blätter für die Kunst*. C'était le verbe formé de George qui le séduisit lors de son introduction à sa poésie, ce « moyen d'expression absolument neuf ». Et lui-même se montre, dès ses premiers poèmes dans les *Blätter für die Kunst*, complètement maître de la langue nouvelle. Il est comme ivre de sa richesse, de sa sonorité. Il en adopte les caractères essentiels, que nous connaissons déjà. Nous retrouvons chez lui, avec une syntaxe elliptique et anti-traditionnelle (inversions, suppression des particules, emploi fréquent de participes, changements dans la fonction des mots etc.), des vocables qui arrêtent souvent par leur fraîcheur et leur puissance de suggestion (*ein angstsieches gasten, tagesmüde schatten, grüne funken, schwarze sterne...*) Il a le sens des « correspondances » et chez lui aussi les sensations se fondent parfois les unes dans les autres ; des chansons sont rouges, des sons sont noirs, un parfum glisse doucement à travers une salle comme un murmure mélancolique... D'autres fois, c'est un sentiment qui se transpose en sensation ; un sommeil est d'or sombre, la félicité est bleue, une parole est d'un sombre éclat... Des procès de vie intérieure sont éprouvés continuellement comme des réalités visibles, tangibles, respirables ; un luth est humecté de plaintes, des désirs scintillants se balancent comme des papillons dans l'azur, des regards saignent, une âme se consume en flammes sur l'autel, l'étonnement baise le front du poète de ses lèvres pâles et froides... Il faut admirer, ici encore, toutes les ressources de cette langue nouvelle qui permet à un poète d'évoquer

les puissances les plus obscures sans être obligé d'avoir recours à des termes abstraits, si contraires à l'esprit de la poésie.

Dans une poésie aussi nourrie de mystère que celle-ci, il est naturel que l'élément musical ait une importance toute spéciale. Wolfskehl est un virtuose des rythmes et des rimes et un architecte magistral de la strophe, et il dispose, en plus, d'une harmonie verbale qui exerce sur l'oreille une fascination qui ne fait que s'accroître à chaque lecture nouvelle. Ses rythmes sont le plus souvent d'une régularité classique, mais, dans ce cadre, quelle souplesse ! Il dispose des mesures les plus différentes, tantôt lentes comme des pas traînants, tantôt amples comme le mouvement des houles, tantôt joyeuses comme un rythme de danse. Lui qui a admiré dans le vers de George la combinaison subtile de discipline et de liberté, offre lui-même un exemple brillant de cet équilibre si difficile à maintenir. La variété de ses systèmes rythmiques est remarquable ; à peine si l'on trouve, dans tous les *Gesammelte Dichtungen*, deux poèmes consécutifs à la forme exactement pareille. On ne peut qu'admirer son art de combiner des vers de longueur différente, et de varier le rythme, par instants, d'accord avec l'émotion, pour revenir ensuite à la mesure fondamentale. Souvent des reprises savantes ajoutent encore à la perfection rythmique de la strophe. Seuls les derniers en date des poèmes des *Gesammelte Dichtungen*, ceux parus dans la cinquième et sixième séries des *Blätter für die Kunst* (1900-1903), s'écartent parfois de la métrique, et les reprises s'y font de façon moins symétrique. Mais même ici le poète revient toujours à la mesure fondamentale. L'harmonie verbale est riche et individuelle. Des assonances et des allitérations nombreuses, des répétitions fréquentes de mots et parfois de constructions, la modulation remarquable des voyelles — toutes ces causes contribuent à créer une musique somptueuse qui est toujours en correspondance intime avec le sentiment exprimé. Tous les sons de la langue y ont leur part, mais on distingue une préférence pour les voyelles graves qui donne à cette poésie son timbre spécial. Citons, pour donner une idée de cette musique ensorcelante, les premières strophes du poème *Erinnerungen* :

Wo sich die späten reigen runden
Im klaren saale fiel der thau
Wo sich die späten reigen runden
Aus schwülen sonnenschwülen stunden
Quoll kühlend das ersehnte blau.

Die tagesmüden schatten steigen
 Erzitternd im geborgten glanz
 Die tagesmüden schatten steigen
 Die lebensroten lieder schweigen
 Die königin befiehlt den tanz.¹

Les *Gesammelte Dichtungen* sont dédiées à Stefan George, et elles évoquent encore sur leur dernière page la figure du « Maître ». L'influence de la pensée et de la langue georgienne y est évidente. Et personne ne pouvait mieux profiter de la discipline du verbe de George que ce poète à l'inspiration dionysiaque. Mais cette influence ne supprime point la propre originalité de Wolfskehl. Ici encore on voit que la forme nouvelle n'est point un moule rigide, mais un moyen d'expression infiniment souple, capable de s'adapter aux natures les plus différentes. La poésie de Wolfskehl est une poésie très individuelle, aux couleurs riches, sombres ou grêles, aux accords pleins, parfois menaçants mais toujours harmonieux.

Il n'est pas possible de tracer, comme dans le cas de Hofmannsthal ou de George, des rapports immédiats entre cette poésie et celle de Baudelaire et des symbolistes français. A l'encontre de George, Wolfskehl ne visita Paris qu'à une période postérieure de beaucoup à celle qui nous occupe. Il connaissait pourtant personnellement à cette époque Paul Gérardy, qu'il rencontra à Munich, et aussi, vers la fin du siècle, Charles Van Lerberghe, qui vint y passer quelque temps au cours d'un séjour en Allemagne. Mais, bien avant sa rencontre avec Gérardy, Wolfskehl ne devait pas ignorer le symbolisme français, car on a vu qu'il lut dès 1892 la première série des *Blätter für die Kunst* et la première édition des *Blumen des Bösen*. Comme Hofmannsthal il est prêt à participer, en 1893, au projet de *la Plume* d'élever un monument à Baudelaire². Mais on chercherait en vain dans sa poésie des réminiscences directes de poètes français. Peut-être pourrait-on croire à un écho lointain de Baudelaire dans certains vers de *Corona* ou de *Nirwana*³. Parfois

1. *Gesammelte Dichtungen*, p. 31.

2. Cf. *Bl. f. d. K.*, (mars 1893).

3. Cf. *Corona* V. *Ges. Dichtungen*, p. 37 :

Du warst das licht das eine reine
 Ich trug dich meiner bahn voraus...

et le *Flambeau Vivant* de Baudelaire.

Cf. aussi : *Ges. Dichtungen*, p. 99 :

Es hallt so dumpf so trocken
 Wie grabschollen durchs haus.

et *Chant d'Automne* de Baudelaire.

son choix de symboles ressemble à celui des symbolistes (Narcisse, Herodias), bien que son interprétation soit différente. Mais ce sont là des filiations vagues et peu sûres. Ce qui est indiscutable, par contre, c'est qu'en s'inspirant aussi directement du nouveau verbe poétique de George Wolfskehl subit indirectement, dans une mesure, au moins, l'influence féconde du symbolisme français.

Autrement que Hofmannsthal ou que Gérardy, Karl Wolfskehl est resté un des principaux collaborateurs des *Blätter für die Kunst* jusqu'à leur dernière série, parue en 1919. Il va sans dire que dans une étude générale sur les *Blätter für die Kunst* son œuvre demanderait un traitement beaucoup plus ample qu'elle n'a reçu ici. Il faudrait y tenir compte aussi de la partie très importante de sa création littéraire qui n'est pas incluse dans cette première période ¹. Dans l'œuvre des années plus récentes il entre des éléments nouveaux, nés de conditions nouvelles; mais elle ne renie point le dionysisme et la musique expressive en même temps que cadencée qui font la beauté spéciale des *Gesammelte Dichtungen*.

4. LUDWIG KLAGES.

A la même époque où il rencontra à Munich Karl Wolfskehl, George y rencontra aussi Ludwig Klages ². Celui-ci, originaire du Hanovre, étudiait alors les sciences naturelles à l'École polytechnique de Munich. Il devint, à partir de la deuxième série, un des collaborateurs constants des *Blätter für die Kunst*, et il continua à y faire paraître, jusqu'en 1903, des poèmes et des exposés d'esthétique.

Les poèmes de Klages dans les *Blätter für die Kunst* ne sont pas bien nombreux. Les meilleurs sont certainement ceux qui ont été recueillis plus tard par George dans les deux premiers choix d'extraits de sa revue. Leur caractère le plus saillant est la tendance à évoquer les aspects sombres et farouches de la nature, ceux que connaissent les habitants des pays du nord. Le décor qui y revient sans cesse c'est celui d'une lande marécageuse où quelques arbres maigres et rabougris se tordent au vent, où les sentiers périlleux sont croisés par des ruisseaux bourbeux. Il est rare qu'un rayon

1. Cf. *Saul*, 1905, *Wolfdietrich und die rauhe Els*, 1907, *Thors Hammer*, 1908, *Sanctus Orpheus*, 1909, et surtout *Der Umkreis*, Bondi, Berlin, 1927, où Wolfskehl a recueilli ses poèmes.

2. Cf. Wolters, op. cit., p. 66-68.

de soleil éclaire ces régions sombres ; la pluie, la grêle, le vent, l'orage y versent tour à tour leur furie, et, lorsqu'ils cessent enfin, ce n'est que pour faire place aux brouillards épais ou à un froid glacial. Même les aspects les plus gais de la nature participent à ce caractère âpre. Le printemps commençant ne suggère point à Klages, comme à Hofmannsthal, des allées fleuries d'acacias et des salles aux fenêtres grandes ouvertes au vent tiède et doux ; il songe au contraire à quelque arbre solitaire qui, haute silhouette sur la plaine monotone, semble frissonner dans la nudité de ses branches encore dépouillées ¹. Et son hymne d'admiration le plus enthousiaste s'adresse non aux jardins enbaumés du sud mais au sapin tordu et tenace qui, sur le haut d'un sombre promontoire, affronte le vent du nord, le fouet de la grêle, les éclairs menaçants ². Ce n'est pas qu'il soit insensible à la beauté du sud. Dans *Salambo* ³ il chante la fascination des pays du soleil, où un flot de lumière descend des cieux éclatants, où les musiques ont un ton vibrant et passionné inconnu aux chansons plaintives du nord. Mais bien qu'il rende hommage à cette beauté, il reconnaît qu'elle lui restera toujours étrangère. Il sait qu'il sera toujours le fils du nord, pour qui la chaleur intense ne peut être que le prélude à l'orage. Et, au fond, c'est encore la beauté pâle et tragique du nord qu'il préfère à tout autre. Il entend une musique sans égal dans la voix de ses tempêtes ossianiques ; il admire la grâce et la fierté de ses arbres tremblants ou hautains, bouleaux et aunes, sapins indomptables, peupliers dont les silhouettes sont à demi effacées par les brumes ; il aime les couleurs tendres ou sombres des cieux septentrionaux, le gris métallique des mers orageuses.

Il va sans dire que les évocations de Klages ne sont point purement descriptives. C'est l'âme du Nord qu'il veut évoquer, cette âme qu'il sent être en même temps la sienne. S'il aime la solitude triste des paysages déserts, c'est parce qu'il entend dans le cri du vent et le battement de la pluie l'appel impérieux du mystère. Il est obsédé par la notion du « secret » qui chante dans le bruissement des rameaux, qui se dérobe sous le voile des nuages, qui tremble dans l'odeur des feuilles ⁴. C'est l'aspect nocturne, turbulent, élémentaire

1. Cf. *Vorfrühling* (*Bl. f. d. K.*, III, 1, janvier 1896, p. 27).

2. Cf. *Die Weltertanne* (écrit en 1895) (*Bl. f. d. K.*, V, 1900-1901, p. 56).

3. *Bl. f. d. K.*, IV, 1-2, (novembre 1897), p. 32-33.

4. Cf. *Das Geheimnis* (*Bl. f. d. K.*, II, 2, mars 1894, p. 52).

L'Influence du Symbolisme français.

de l'existence qui lui parle par la voix de cette nature farouche et sombre. Elle éveille dans son sang le souvenir dormant des époques primitives où les ancêtres germaniques vivaient dans une communion si intime avec la nature qu'ils se sentaient encore en faire partie. Une tradition maintes fois séculaire revit en lui à la vue des monuments runiques qui se dressent, rigides, sur la lande déserte, dans la pâle clarté d'une lune d'hiver. Lui-même a défini, à propos de certains poèmes de Stefan George, le caractère spécial de cette inspiration mystérieuse et sombre. Nous avons cité, dans un chapitre précédent ¹, le passage où il signale deux poèmes de *Pilgerfahrten* comme étant un souvenir vivant d'époques préhistoriques où les hommes et la nature vivaient d'une même vie turbulente et presque inconsciente. C'est encore dans un poème d'*Algabal*, *Graue rosse muss ich schirren*, qu'il entend un écho des temps des migrations et des conflits épiques — « Erzdonner aus der Nacht des Uranos... und Taumelschrei eiserner und kupferner Zeitalter ² ». Vers la fin du siècle Klages, comme Wolfskehl, reçut intensément l'influence de l'œuvre de Bachofer ³, mais l'amour des forces obscures et élémentaires était chez lui une tendance fondamentale qui s'accusa dès ses premiers poèmes. La scène du drame *Desiderata*, qui est sa première contribution aux *Blätter für die Kunst*, se joue à l'accompagnement d'un vent féroce et d'une pluie torrentielle ; dans l'obscurité d'une vieille tour, que n'éclaire guère la flamme vacillante de sa lampe, *Desiderata* attend dans une angoisse sans nom des révélations mystérieuses ⁴. Bien caractéristique encore est le poème *Die Beschwörung* ⁵, qui a pour figure centrale le magicien qui essaie, par le pouvoir de ses incantations, de se rendre maître des puissances magiques dont il se sent entouré, et dont les voix lui viennent dans la pluie et l'orage. Ce poème se termine, il est vrai, par une strophe qui annonce le péril de telles tentatives ; les incantations restent vaines et le « maître » des premiers vers devient à la fin un vieillard assis sur les ruines d'une vie non vécue.

En ce qui concerne leur forme les poèmes de Klages ne renient point l'influence déterminante de l'esthétique des *Blätter für die Kunst*. S'ils se dispensent presque toujours de rimes, leurs rythmes

1. Cf. p. 209.

2. L. Klages, *Stefan George*, Berlin, Bondi, 1902, p. 45.

3. Cf. Wolters, op. cit., p. 250-258.

4. Cf. *Bl. f. d. K.*, II, 1 (janvier 1894), p. 21-24.

5. *Bl. f. d. K.*, III, 5 (octobre 1896), p. 153-154.

sont le plus souvent réguliers, et surtout on y retrouve la langue complètement nouvelle dont *Hymnen* avait donné le premier exemple. Les quelques morceaux de prose poétique montrent les qualités de simplicité et de densité que George avait su conquérir pour ce genre avec ses *Tage und Taten*¹.

L'importance des poèmes de Klages réside surtout dans le caractère original de l'inspiration. Grâce à l'esprit nordique qui les pénètre, ils fournissent aux *Blätter für die Kunst* un élément indispensable et constituent une réfutation complète de l'accusation, parfois avancée par les critiques, que le mouvement dirigé par George est trop exclusivement méridional².

Ludwig Klages est représenté encore, dans les *Blätter für die Kunst*, par des écrits théoriques : *Aus einer Seelenlehre des Kuenstlers, Vom Schaffenden*. Nous y avons fait allusion déjà, par rapport à l'esthétique des *Blätter für die Kunst*, et nous avons vu qu'il y insiste sur l'autonomie absolue de l'œuvre d'art, sur son caractère nécessairement symbolique, et sur l'importance de l'élément formel. Son insistance sur l'autonomie de l'art, on la retrouve dans un essai de lui publié dans *die Zeit, Vom Selbstbewusstsein des Künstlers*³. Mais l'étude la plus importante de Klages sur l'esthétique nouvelle, c'est son livre sur Stefan George, publié chez Bondi en 1902. Cette étude, qui est d'une portée métaphysique, est aussi, à maints égards, une définition fort compréhensive de l'art symboliste. Elle comprend, en plus de l'examen des recueils successifs de George jusqu'au *Teppich des Lebens*, une partie générale sur son esthétique. Dans cette première partie Klages indique, dans une langue très imagée, les dogmes capitaux de la doctrine symboliste. Il y revient encore sur le fait que la poésie est née non d'une intention éthique ou d'une conception philosophique mais d'une impulsion créatrice

1. Cf. *Nacht* (*Bl.f.d. K.*, II, 2, mars 1894, p. 51) ; *Der Eroberer*, (ibid., IV, 3, 1899, p. 88-90) ; *Hell und stark ist diese nacht* (ibid., IV, 4, 1899, p. 103) ; *Draussen schien ein wagen vorbeizurollen* (ibid., VI, 1902-1903, p. 41) ; *Wenn in diamantener sternennacht* (ibid., loc. cit.).

2. On trouve de Klages dans les *Blätter für die Kunst* en plus des poèmes auxquels nous avons fait allusion, les suivants : *Herbst, Die Haide* (*Bl. f. d. K.*, II, 2, mars 1894, p. 50, 52) ; *Über die weiten wiesen zieht ein staub* (ibid., III, 1, janvier 1896, p. 28) ; *Wandlungen* (ibid., IV, 1-2, novembre 1897, p. 31) ; *Von den inseln der noch ungeborenen* (ibid., IV, 3, 1899, p. 87) ; *In seiner träume wildnis trunkenen* (ibid., IV, 4, 1899, p. 102) ; *Doch ein klippengestade von glutendem erz* (ibid., loc., cit) ; *Gedichte aus früheren jahren* (ibid., V, 1900-1901, p. 54-56) ; *Loht dir noch aus wettertiefen der nacht* (ibid., VI, 1902-1903, p. 40).

3. *Die Zeit*, février 1899.

involontaire et irrésistible. Il affirme que la réalité qui se révèle dans les créations du poète est la seule vraie, infiniment supérieure à celle que découvre l'effort de l'intelligence ou le regard dirigé uniquement vers les choses matérielles¹. Dans une autre section il dénonce l'erreur de ceux qui séparent, dans l'œuvre d'art, la forme et le fond, comme s'ils étaient des éléments étrangers l'un à l'autre et non une unité organique². Il montre la nécessité, pour le poète moderne, de se servir d'une langue autre que la langue dégradée de son siècle³, et il reconnaît que cette langue nouvelle s'adressera à l'intuition plutôt qu'à la raison⁴. Dans une des sections les plus importantes il insiste sur l'idée que les symboles de l'artiste n'ont pas de signification accessible à la raison humaine. Ceux qui croient pouvoir les interpréter méconnaissent complètement leur nature, car ils sont les réceptacles vivants de forces transcendantes⁵.

Si on retrouve dans cet exposé d'esthétique les caractères généraux du symbolisme, on y retrouve en même temps le caractère spécial de l'inspiration de Klages. La préférence accordée par lui à l'élément dionysiaque se trahit dans la véhémence avec laquelle il dénonce l'influence néfaste de l'esprit scientifique sur la vie et sur l'art modernes. Il préfère l'intuition à la raison, les instincts aux « idéals ». Il admire le culte païen de la vie terrestre, la capacité païenne de vivre tout entier dans le présent, sans réflexion et presque sans conscience personnelle, uni dans une extase dionysiaque aux forces cosmiques. L'homme moderne avec sa curiosité intellectuelle insatiable et toujours orientée vers l'avenir lui répugne. Il déteste surtout, aux temps modernes, cet individualisme farouche qui détache l'homme de sa place normale dans l'univers. Car Klages, qui reconnaît l'inspiration poétique comme un phénomène essentiellement personnel, ne lui accorde une telle valeur que parce qu'il y voit en même temps une expérience de nature religieuse qui élève le poète à des sphères supra-personnelles. Dans son aversion contre un esprit étroitement scientifique et contre un individualisme outré, Klages ressemble encore à George et à ses disciples. Mais, à cette époque, il va plus loin qu'eux. Il est clair, d'après ce qu'il dit

1. Cf. dans le livre de Klages sur George la section *Die Wirklichkeit der Bilder*, p. 11.

2. *Inhalt und Form, Stoff und Gestalt*, op. cit., p. 17, 20.

3. *Dichterische Sprache*, ibid., p. 18.

4. *Intuitiver Styl*, ibid., p. 22.

5. *Symbole*, ibid., p. 14.

du *Teppich des Lebens* — où il voit le triomphe de l'esprit « gothique » sur l'esprit païen — qu'il n'est pas prêt à accorder la même importance que George aux facultés conscientes de l'âme. L'équilibre que George sait maintenir, dans le *Teppich*, entre l'esprit (par lequel il n'entend nullement l'intelligence purement analytique) et les forces dionysiaques de l'âme, Klages semble enclin, à cette époque, à le renverser au profit des dernières ¹.

A partir de 1903 la voie de Klages s'est séparée de celle de George et de ses disciples. Nous n'avons pas à parler ici de la période subséquente de sa vie, pendant laquelle ses opinions se sont beaucoup modifiées ². Mais toute présentation du mouvement des *Blätter für die Kunst* jusqu'à la fin du siècle serait incomplète sans cette figure individuelle. Klages ne semble pas avoir entretenu avec le symbolisme français des rapports directs, bien qu'un titre comme *Salambo* montre qu'il n'ignorait pas la littérature française moderne. Mais en adoptant la langue poétique nouvelle, lui aussi devient redevable de certaines de ses qualités aux maîtres romans, tout en conservant le caractère foncièrement germanique de son inspiration.

5. RICHARD PERLS.

Dans la deuxième série des *Blätter für die Kunst* on trouve encore le nom de Richard Perls. Perls n'y a publié que quelques poèmes. La persécution de la maladie et une mort prématurée ont empêché l'éclosion complète de son don poétique. Mais ses quelques vers sont d'une beauté si particulière et l'impression produite par sa personnalité sur les autres poètes du cercle de George a été si forte qu'on ne saurait omettre de faire mention de lui ici.

Lorsqu'il s'associa au cercle de George en janvier 1895 Richard Perls n'avait que vingt-deux ans, mais il était déjà d'une forte culture littéraire et philosophique. Né à Gleiwitz en Silésie en 1874, il avait fait ses études d'abord à des gymnases à Breslau et à Görlitz, ensuite à l'Université de Berlin. La précocité de son esprit se

1. Cf. aussi l'essai de Klages sur George dans *Der Lotse*, décembre 1901.

2. Klages s'est signalé ensuite par des ouvrages psychologiques et philosophiques très connus. Cf., entre autres, *Prinzipien der Charakterologie*, Leipzig, 1910 ; *Die Probleme der Graphologie*, Leipzig, 1910 ; *Handschrift und Charakter*, Leipzig, 1917 ; *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft*, Leipzig, 1923. Il a publié aussi plus récemment *Vom kosmogonischen Eros*, 1922 ; *Die psychologischen Errungenschaften Nietzsches*, Leipzig, 1926 ; *Geist und Seele*, 1929, etc.

montra de bonne heure. A Görlitz il lisait Schopenhauer et Nietzsche et s'enthousiasmait pour les théories socialistes de Karl Marx. A Berlin, où il alla en 1892, il suivit surtout les cours de psychologie d'Ebbinghaus. Il vint à Munich dans l'automne de 1894 afin d'y suivre les cours de psychologie de Theodor Lipps. Ce fut à Munich qu'il fit la connaissance de Stefan George et pour lui, comme pour tant d'autres, cette rencontre prit tout de suite l'importance d'un événement décisif. A partir de cette époque son intérêt toujours très vif pour la littérature devint sa passion dominante et éclipsa chez lui les sympathies socialistes et les études scientifiques. Au moment de devenir un membre du cercle de George en 1895, il était déjà malade et son association avec les *Blätter für die Kunst* se termina prématurément avec sa mort en novembre 1898¹. Le poème *Fahrt-Ende*² de Stefan George, réimprimé plus tard dans *Der Teppich des Lebens*, et une élégie *Unsrem toten Bruder*³ de Karl Wolfskehl disent la douleur des amis à sa mort, et suggèrent en même temps le charme triste et pénétrant de cet homme miné par la maladie.

Richard Perls a pour cette étude un intérêt particulier à cause de ses rapports directs avec le symbolisme français. Grand voyageur, il était souvent en France et en Belgique, et il s'adonnait avec une curiosité passionnée à l'étude de la littérature la plus récente de ces pays. Sa bibliothèque à Munich resta, jusqu'à sa dispersion en 1925, une des meilleures collections de la littérature française des trente dernières années du siècle. Les romantiques et les parnassiens y étaient représentés, mais surtout les précurseurs et les protagonistes de la littérature symboliste : Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Laforgue, Huysmans, Maeterlinck, Verhaeren, Moréas, Merrill, de Régnier, Vielé-Griffin, Mockel, Gide, Kahn, Herold, Louys, Mauclair, Saint-Paul, Elskamp, Gérardy, Severin, Schwob, Guérin, Retté, Kling-sor, de Montesquiou etc. Sa bibliothèque comprenait aussi des collections du *Mercure de France*, du *Réveil*, du *Centaure*, de la *Plume*, de la *Revue Blanche*. Et ces lectures constantes ont laissé leur empreinte sur sa propre poésie. Lorsqu'on vient à l'examiner on s'aper-

1. Je suis redevable de ces renseignements sur Richard Perls à M. Kurt Gallus, Professeur à Kottbus.

2. *Bl. f. d. K.*, IV, 3 (1899), p. 66.

3. *Ibid.*, p. 68. Réimprimé dans les *Gesammelte Dichtungen*, p. 11.

çoit clairement des liens qui l'unissent à la poésie « décadente » française.

Les poèmes de Perls, qui se trouvent seulement dans les *Blätter für die Kunst*, sont, en effet, pleins d'éléments décadents. Celui qui s'y exprime est un malade mais qui, par l'alchimie de l'art, transmue la maladie en un plaisir esthétique. Il est conscient que la vie s'éloigne de lui, mais il attend de la mort des révélations plus intimes et plus précieuses¹. Il élit comme ses camarades préférés ceux qui chérissent la mémoire des douleurs anciennes². Il a en horreur la vie bruyante, les jours trop clairs, mais il aime le rêve étrange « tissé de tristesse et de soleil » qui lui vient lorsqu'il l'attend, les yeux fermés, dans l'obscurité, et qui verse dans ses membres son poison rafraîchissant³. Il aime les roses noires, les gazons sombres, les paupières lourdes qui s'appesantissent sur des yeux fatigués, les ténèbres qui s'avancent lentement sur la mer à l'heure du crépuscule. Et il aime aussi les imaginations périlleuses, le rêve hardi qui veut s'élancer trop haut, « suivant le dieu par des chemins défendus ».

Il est évident qu'il s'agit, en tout cela, d'une poésie « décadente ». Et il est impossible d'y méconnaître l'influence de la poésie française. Des vers comme *Blumen vom Tode*⁴, si individuels qu'ils soient, ne démentent pas l'admiration passionnée vouée par leur auteur à Baudelaire, à Huysmans et à Mallarmé. Mais il faut ajouter que la poésie de Perls est décadente avec sincérité. Il ne puise dans la décadence française que la confirmation d'une tendance innée. On ne peut pas reléguer les poèmes de Perls parmi ces effusions vides — et banales à force d'être obstinément anti-naturelles — qu'on rencontre trop souvent dans la littérature « fin-de-siècle ». Ce qui est parfois une manière fâcheuse est ici une aspiration sincère — non la révolte d'une sensualité exaspérée mais la lassitude indicible d'une âme qui a envie de se libérer d'un corps malade. Cet homme si près de la mort, et qui le sait, a vraiment l'intuition de vérités cachées aux autres. Il y a dans sa poésie, par instants, un essor éthéré qui manque souvent à la poésie décadente. S'il préfère l'obscurité aux jours clairs,

1. *Vom neuen Bunde II* (*Bl. f. d. K.*, II, 5, février 1895, p. 146).

2. *Vom neuen Bunde I* (*ibid.*, p. 145).

3. *In Villa Blanca I* (*Bl. f. d. K.*, III, 1, janvier 1896, p. 24).

4. *Bl. f. d. K.*, III, 3 (juin 1896), p. 80-81.

c'est surtout que la seule clarté qui saurait le satisfaire serait une clarté surnaturelle. S'il aime mieux le silence que les musiques terrestres, c'est qu'il croit entendre, parfois, à travers ce silence, la musique des sphères. « In seltenen ganz hellen Stunden », écrit Wolfskehl à l'occasion de la vente de sa bibliothèque en 1925, « gelangen ihm Gedichte, welche den Wenigen, die damals um deutsche Dichtung wussten oder sich mühten, durch ihre Reinheit, Enstofflichung und das zum Lächeln verklärte Leid ihres Schwingens ganz nahe gingen und heut und immer wird ihr Zauber die Empfänglichen rühren und berücken ». Et par la qualité individuelle de l'inspiration, et par la perfection classique de la forme, les quelques poèmes de Richard Perls atteignent un haut degré d'art. Sans doute leur beauté triste et découragée ne peut pas rivaliser avec celle d'un lyrisme plus viril, mais on ne peut nier le charme inquiétant de vers comme ceux-ci :

Ich bette dich in traumestiefe ruh,
Geh ein mein freund zum alten heiligtume,
Dort flüstert und dort raunet man dir zu
Ein neues wissen um die blaue blume ¹.

6. — AUTRES COLLABORATEURS.

Les cinq poètes dont nous avons parlé appartenaient tous (quelques-uns pendant une période seulement) au cercle des *Blätter für die Kunst*. Appartenir à ce cercle n'impliquait nullement faire partie d'une société secrète avec des statuts et des lois infrangibles. George lui-même eut soin de corriger l'erreur qui faisait de son groupe une société secrète ². Mais bien que les artistes qui en faisaient partie ne fussent point obligés d'obéir à des lois extérieures, ils reconnaissaient tous une obligation morale, et des plus solennelles — celle de la loyauté absolue à l'idéal nouveau présenté dans les *Blätter für die Kunst*. Cet idéal n'était point,

1. *Vom neuen Bund*, II. En plus des poèmes que nous avons nommés, Perls a publié dans les *Bl. f. d. K.*, les suivants : *Vor einem Frauenbildnis des Donatello* (*Bl. f. d. K.*, III, 1, janvier 1896, p. 25) ; *Sehnen des Südens* (*ibid.*, p. 26) ; *Das Lächeln der Gioconda* (*ibid.*, III, 5, octobre 1896, p. 151) ; *Verse aus dem Nachlass* (*ibid.*, IV, 3 1899, p. 65).

2. Dans un catalogue publié pour une exposition des publications des *Blätter für die Kunst* en 1904, il écrit : « Die Gesellschaft der Blätter für die Kunst in der man fälschlich einen geheimen Bund erblickte, ist nur ein loser Zusammenhang künstlerischer und ästhetischer Menschen... Cf. Wolters, *op. cit.*, p. 300.

nous l'avons vu, de nature purement littéraire ; c'était un principe intérieur, une manière nouvelle de comprendre la vie. On comprendra donc qu'être membre de ce groupe, si lâche en apparence, veut beaucoup dire, en réalité, sur un auteur. Et on comprendra aussi qu'on ne doit pas inféoder sans plus, au cercle des *Blätter für die Kunst*, chaque auteur qui a pu collaborer, à l'occasion, à la revue¹. Il devient nécessaire d'insister ici sur ce point, car les collaborateurs dont nous allons parler maintenant n'ont fait, pour la plupart, qu'une apparition dans les *Blätter für die Kunst*, et ne peuvent pas être considérés, en général, comme ayant appartenu à ce milieu de façon aussi intime que les précédents. Toutefois le fait que leurs écrits ont été accueillis — et ne fût-ce qu'une seule fois — par cette revue intransigeante garantit, chez eux, une certaine affinité avec l'idéal nouveau. Et plus d'un écrivain, aujourd'hui célèbre dans une sphère toute différente, a remporté de son passage par cette école austère des leçons d'esthétique des plus précieuses.

On trouve dans la première série des *Blätter für die Kunst*, en plus des noms de George, Hofmannsthal et Gérardy, ceux de Carl August Klein, Carl Rouge, Georg Edward, Fritz Koegel, Karl Bauer et Max Dauthendey.

Il va sans dire que Carl August Klein appartenait au cercle des *Blätter für die Kunst*. Mais ses contributions les plus importantes étaient les écrits esthétiques que nous avons déjà examinés. Il n'a donné en plus dans les *Blätter für die Kunst* entre 1892 et 1900 que deux poèmes². Beaucoup plus tard — en 1910 — il y est représenté une dernière fois par deux poèmes dont l'un, *Die Verbannung*, rappelle ce qu'il disait déjà dans son *Sendschreiben* de 1895 : qu'il n'avait jamais eu d'autre prétention que de prêter son appui au jeune mouvement lorsqu'il n'y avait encore que peu d'autres à le faire.

Les poèmes de Carl Rouge³, un ami de jeunesse, et de George Edward⁴, alors étudiant à Giessen, se distinguent surtout par

1. Cf. Fr. Gundolf, *George*, p. 31 (note) : « ...die Mitarbeiterschaft an den Blättern für die Kunst ist an sich noch kein Zeichen der Zugehörigkeit... ».

2. *Bl. f. d. K.*, II, 2 (mars 1894), p. 45-47.

3. *Ibid.*, I, 1 (octobre 1892), p. 31-32 et I, 4 (mai 1893), p. 117-118.

4. *Ibid.*, I, 2 (décembre 1892) p. 51-52. Cf. aussi II, 1 (janvier 1894), p. 19-20. Georg Edward est devenu plus tard professeur en Amérique. Il a publié *Balladen und Lieder*, Grossenhain 1897.

le souci de la forme. Ceux de Fritz Koegel, le futur éditeur de Nietzsche, rappellent des aphorismes goethéens et nietzschéens¹. Le peintre Karl Bauer, qui a donné de nombreux portraits de George et des membres de son cercle, a contribué à la première série trois *Gedichte zu Bildern*², où l'on trouve surtout des dégradations de couleurs et d'ombres, mais qu'un élément mystique empêche d'être du pur impressionnisme.

On trouve aussi dans la première série deux poèmes de Max Dauthendey, pris dans *Ultra-violett*³. Il y a encore deux poèmes d'*Ultra-violett* dans la deuxième série⁴. On ne doit pas considérer Dauthendey comme ayant jamais appartenu au cercle des *Blätter für die Kunst*. Selon son propre témoignage, il se méfiait plutôt de la revue nouvelle lorsqu'il apprit à la connaître à Berlin dans l'hiver de 1892 à 1893. Le nouvel idéalisme lui paraissait rappeler par trop l'esprit du vieux romantisme, et sa glorification de l'âme humaine par-dessus tout était en contradiction avec ses propres idées. Pourtant un entretien avec George et Klein à Berlin, dans le printemps de 1893, le laissa avec l'impression agréable que ces hommes, s'ils attachaient à des questions de forme une importance qui lui semblait exagérée, étaient prêts, dans un âge matérialiste, à consacrer leur vie à la poésie⁵. Il est curieux de comparer les extraits d'*Ultra-Violett* de Dauthendey avec les poèmes qui les entourent dans les *Blätter für die Kunst*. *Ultra-violett* (1893), recueil inspiré en partie par des tableaux dans la « Sécession » à Munich, en partie par des impressions de la nature reçues en Suède, est autrement impressionniste que ne l'étaient des œuvres comme *Hymnen*, *Pilgerfahrten* et *Algabal*. Il manque à ces poèmes la volonté classique de la forme, et on sent que les couleurs que Dauthendey y prodigue avec une telle ardeur sont évoquées en premier lieu pour leur propre beauté. Il s'agit pourtant, chez lui aussi, de symbolisme, car il mêle toujours à ses évocations une émotion personnelle ; mais son symbolisme est bien plus proche

1. Ibid., I, 3 (mars 1893), p. 70-71. Fritz Kögel a publié *Vox humana*, Stuttgart 1892, *Gastgaben. Sprüche eines Wanderers*, Leipzig, 1893, *Gedichte*, Leipzig, 1898.

2. *Bl. f. d. K.*, I, 5 (août 1893), p. 138-142. On trouve des poèmes de Bauer aussi dans *Bl. f. d. K.*, II, 4 (octobre 1894), p. 120-121 et *ibid.*, V (1900-1901), p. 62-64.

3. *Bl. f. d. K.*, I, 3 (mars 1893), p. 79-82. (*Schmerzstimmung*, *Vision*).

4. Ibid., II, 1 (janvier 1894), p. 16. (*Abend*, *Amselsang*).

5. Cf. M. Dauthendey, *Gedankengut aus meinen Wanderjahren*, p. 463-466. (*Gesammelte Werke*, Munich, Albert Langen, 1925, t. 1.).

de celui de son ami Richard Dehmel que de l'art discipliné de George. On ne s'étonne pas de trouver que Dauthendey n'est pas resté longtemps au nombre des collaborateurs des *Blätter für die Kunst*.¹

Une sympathie beaucoup plus intime que celle qui a pu exister entre les poètes nouveaux et Max Dauthendey explique l'inclusion, dans les *Blätter für die Kunst*, à partir de leur deuxième série, de plusieurs poèmes de Léopold Andrian². Et dans l'art d'Andrian on retrouve de nouveau l'influence directe du symbolisme français. Lui aussi se rattache évidemment à la décadence. Il a une préférence ouverte pour les sons légers, les parfums lourds et tristes, les couleurs pâles ou déteintes : ors fanés, clairs de lune opalins, fenêtres d'église qui luisent à travers l'obscurité comme de grosses perles verdâtres. Dans le monde des sentiments, il préfère également ce qui est nuancé, subtil et triste ; il vit dans les regrets du passé ou dans de vagues espoirs d'avenir plutôt que dans le présent trop brutal, et bien des fois il répète sa conviction douloureuse que seule l'âme donne à la vie la beauté illusoire avec laquelle elle nous sourit dans la jeunesse. S'il y a ici un fond d'émotion sincère, il est évident en même temps qu'Andrian subit profondément l'influence des poètes français. Son désir de s'étourdir et sa conscience que l'ennui et la satiété succèdent à la volupté, son amour de « la grâce des choses fanées », tout cela témoigne — autant que les transpositions fréquentes de sensations d'ordre différent et la perfection, parfois volontairement monotone, des mètres — de l'influence de Baudelaire, Verlaine et Mallarmé³. On ne pourrait imaginer sans Baudelaire des vers

1. On trouve pourtant un poème de lui — tiré de son *Festliches Jahrbuch* — dans *Bl. f. d. K.*, IV, 4 (1899), p. 104-106. Lui non plus n'ignorait pas le symbolisme français. Il prépara en 1891 une traduction de *l'Intruse* de Maeterlinck. Cf. *Gedankengut aus meinen Wanderjahren*, p. 559.

2. Cf. Wolters, op. cit. p. 72-74. Andrian a publié dans les *Bl. f. d. K.* les poèmes suivants : *Sie schwieg und sah mit einem blick mich an* (*Bl. f. d. K.*, II, 1, janvier 1894, p. 17-18) ; *Eine Locke, Mein Herz was hast du denn gethan ?* (ibid., II, 3, août 1894, p. 83-84) ; *Sonnett* (ibid. IV, 1-2, novembre 1897, p. 30) ; *Frühe Verse* (ibid., V, 1900-1901, p. 58-61). — En publiant en 1919 sous le titre *Das Fest der Jugend* une nouvelle édition de son roman *Der Garten der Erkenntnis*, Andrian y a ajouté ses poésies de jeunesse. On y trouve tous ceux publiés dans les *Bl. f. d. K.* (avec quelques variations) et plusieurs autres.

3. Cf. G. Bianquis, op. cit., p. 12 : « ... Felix Biedermann... et le baron Leopold Andrian... n'ont d'autre originalité que d'avoir été en allemand des disciples de Baudelaire et de Verlaine... »

comme ceux-ci, inspirés par l'or fané d'une mèche de cheveux :

Die farbe die so wunderbar
Im aug die andern sinne bindet
Weil es die weiche und den duft
Im abgeblassten schimmer findet ¹.

Mais il faut ajouter que si on retrouve ici, comme dans les vers de Perls, les caractères de la décadence, on sent en même temps, comme dans le cas de Perls, la sincérité de ces accents mélancoliques. Ami et contemporain de Hofmannsthal, Andrian est le produit de la culture viennoise, et le désenchantement de la vie qu'il exprime dans ses œuvres de jeunesse a ses racines dans l'esthétisme trop absolu où l'entraînaient et ses propres instincts d'aristocrate et de rêveur et l'influence puissante du milieu.

Il faut ajouter que l'inspiration « décadente » d'Andrian a trouvé son expression la plus complète dans le petit roman de caractère tout lyrique, *Der Garten der Erkenntnis*, paru en 1895. Ce roman raconte l'histoire du jeune prince Erwin, qui aspire toute sa vie à une « Connaissance » qui l'élude jusqu'à la mort. Tableau gracieux de la vie viennoise vers la fin du siècle, ce petit livre est en même temps le portrait tragique d'un esthétisme non exempt de noblesse mais qui n'arrive jamais à sortir d'un individualisme stérilisant. Ici encore se fait remarquer l'influence du symbolisme français. Mlle Bianquis y signale celle des lectures faites par son auteur de Huysmans, de Barrès, d'Oscar Wilde, probablement aussi du *Traité du Narcisse* (1891) d'André Gide ².

Avec *Der Garten der Erkenntnis* Léopold Andrian termina sa création littéraire. Les poèmes de lui publiés encore en 1903 par les *Blätter für die Kunst* datent tous de ses premiers temps. L'amour de la patrie autrichienne et surtout celui de l'Église de ses pères l'ont affranchi, dans la vie, de la prison splendide où se mourait le jeune Erwin. Son livre est resté « surtout un symptôme,

1. *Eine Locke.*

2. « ... Il (Andrian) a dû beaucoup lire les écrivains dont Hermann Bahr s'était fait le propagandiste : Huysmans, Barrès, Oscar Wilde, probablement aussi André Gide, dont le *Traité du Narcisse* a paru en 1891. *Der Garten der Erkenntnis* qui est de 1895 porte en épigraphe *Ego Narcissus*. Et si on lit dans *La Tentative amoureuse* : « Nos livres n'auront pas été les traités très véridiques de nous-mêmes, mais plutôt nos plaintifs désirs, le souhait d'autres vies à jamais défendues, de tous les gestes impossibles », on a une assez bonne définition du petit livre de Léopold Andrian ». G. Bianquis, op. cit., p. 30-31.

isolé dans la vie de l'auteur, isolé dans le mouvement littéraire de l'époque, important à connaître comme la fleur extrême de l'esthétisme viennois, d'où part Hofmannsthal mais dont il a su triompher ¹ ».

George reconnut d'emblée la beauté si particulière de l'œuvre d'Andrian (qui vint à Munich pour le visiter en 1894, et qu'il rencontra encore dans la même année à Vienne, au moment où il terminait le *Garten der Erkenntnis*). Il n'est pas difficile de discerner pourquoi cette œuvre fine, aristocrate et au fond idéaliste plaisait au cercle des *Blätter für die Kunst*. Mais il faut se garder d'assimiler l'idéal d'art nouveau à cet esthétisme hyperbolique. George lui-même était déjà loin de l'époque d'*Albagal*, et tout en admirant les qualités d'Andrian, comme il admirait celles de Perls, il ne méconnaissait pas les dangers de la « décadence ». N'y a-t-il pas fait allusion lui-même dans ces vers du *Teppich des Lebens* (*Fahrt-Ende, Den Brüdern*) qu'il a dédiés aux deux poètes ? *Den Brüdern*, dédié à Andrian, rappelle les jours où la décadence était le seul refuge possible aux artistes, en Allemagne comme en Autriche :

Wir — wie ihr — zeigten glücklichen barbaren
Dass höchster stolz ein schönes sterben sei...

Mais George y insiste aussi que le temps est venu maintenant de jouir d'une vie nouvelle, et il fait appel aux poètes autrichiens de le suivre sur ce chemin :

Denn dazu lieben wir zu sehr euch brüder
Um zu geniessen nur als spiel und klang
An euch die schwanke schönheit grabes-müder
An euch den farbenvollen untergang ².

On trouve encore dans la deuxième série des *Blätter für die Kunst* les noms de Paul Cassirer et de George Fuchs. L'un et l'autre n'y ont collaboré qu'une seule fois. Paul Cassirer donne un morceau de prose rythmique *Nachtstück* ³. Georg Fuchs contribue un court extrait du prélude à son mystère dramatique *Sanctus Diabolus* ⁴. *Sanctus Diabolus*, qui parut à Munich en 1894, est

1. Ibid., p. 35.

2. *Teppich des Lebens*, p. 79.

3. *Bl. f. d. K.*, II, 3 (août 1894). p. 95.

4. Ibid., II, 2 (mars 1894), p. 48-49.

une comédie à base philosophique en prose et en vers qui doit évidemment beaucoup à Nietzsche. Le livre qui porte ce titre comprend encore des contes en prose et des recueils de poèmes¹. Il est peu probable que l'œuvre de Fuchs ait plu, dans son ensemble, au groupe des *Blätter für die Kunst*. Ni sa forme ni la place faite à la réflexion philosophique n'a dû agréer aux poètes nouveaux. Mais il ne faut pas oublier que ce fut Georg Fuchs qui, en mettant à la disposition des *Blätter für die Kunst* les deux numéros de son *Allgemeine Kunst Chronik* dont nous avons déjà parlé, présenta ce groupe pour la première fois au grand public².

La troisième série des *Blätter für die Kunst* apporte les noms de quelques collaborateurs nouveaux en plus de ceux que nous avons déjà nommés. Ceux de Melchior Lechter et d'Emil Rudolf Weiss sont significatifs pour les rapports intimes qui existaient entre le mouvement des *Blätter für die Kunst* et le mouvement parallèle dans les arts plastiques. Le peintre Melchior Lechter, à partir de 1895 un des amis intimes de George, est représenté par quelques morceaux de prose poétique tirés de *Sieben Nächte am mystischen Quell*, visions extatiques où tous les sens se fondent dans une unité mystérieuse³. On sent la compréhension profonde de Lechter pour la nouvelle poésie, compréhension qui lui permit d'embellir si souvent, par son génie de peintre et de dessinateur, les éditions des *Blätter für die Kunst*. — Emil Rudolf Weiss, dont le génie devait jouer plus tard un rôle capital dans l'évolution de la décoration du livre moderne, a publié dans la même série quelques poèmes à la forme soignée et où le goût des couleurs révèle le peintre⁴. Weiss n'a pas appartenu, comme Lechter, au cercle des *Blätter für die Kunst*, mais il admirait la pureté de leur forme nouvelle. D'ailleurs il était en 1896 l'admirateur enthousiaste du symbolisme français. « Zur Zeit stecke

1. *Sanctus Diabolus* a reçu une mention favorable dans la chronique littéraire du *Réveil* (octobre 1894).

2. Il est intéressant d'observer qu'on trouve un article de Fuchs dans *das Magazin* en 1894 à propos des expositions de Munich qui montre une compréhension de l'esthétique symboliste peu commune à cette époque et dans cette revue. Fuchs y cite une formule de Start Merrill « que la forme ne valait que comme symbole de l'esprit » et il donne comme programme du mouvement le sonnet des Correspondances de Baudelaire dans la traduction de Stefan George. Cf. G. Fuchs, *Die Münchener Kunstausstellungen*, II, *Die Symbolisten* (*Das Magazin*, le 11 août 1894).

3. *Bl. f. d. K.*, III, 5 octobre 1896), p. 146-150. Cf. aussi *ibid.*, VII (1904).

4. *Ibid.*, III, 3 (juin 1896), p. 82-85.

ich in den herrlichsten Dingen — Mallarmé, Verhaeren — und es entstehen ab und zu hyperdifferenzierte Stimmungstöne.. » écrit-il au cours de cette année à son ami Eugen Diederichs¹. Ses recueils de vers *Elisabeth Eleanor*, *Die blassen Cantilenen* et *Trübungen*, parus tous en 1896, révèlent clairement la fréquentation des poètes français, aussi bien que le recueil subséquent *Der Wanderer* (1906), dont une partie s'intitulait originellement *Le livre du pauvre fou*. Pendant les années 1896-1898, surtout pendant son séjour à Paris, Weiss forma le projet de traduire *les Aveugles* de Maeterlinck et de publier une anthologie du lyrisme français depuis Baudelaire et Verlaine jusqu'à Gide, Jules Laforgue et les jeunes poètes belges, surtout Maeterlinck et Verhaeren². Il faut ajouter pourtant qu'en ce qui concerne ses affinités dans la poésie allemande, il montre plus de parenté avec l'art de Dehmel et de Liliencron qu'avec celui de Stefan George.

On trouve encore dans la troisième série le nom d'Oskar Schmitz. Il a publié dans cette série et dans la suivante des poèmes dont la forme montre une forte influence de George et de Hofmannsthal³. Lui-même ne méconnaissait pas cette origine ; au contraire, il a affirmé de la façon la plus nette⁴ que ce fut de la lecture des *Blätter für die Kunst* en 1894 qu'il recut la possibilité de s'exprimer dans une langue poétique adéquate. On ne peut pas attacher trop d'importance à ces poèmes de jeunesse auxquels leur auteur lui-même reprochait trop de sentimentalité, mais qui montrent toutefois l'influence salutaire du souci de la forme exigé par les *Blätter für die Kunst*. Ils révèlent parfois une influence évidente de Baudelaire⁵. Oscar Schmitz passa l'année 1897 à Paris où il avait occasion d'assister aux réceptions du *Mercur de France*, lieu de réunion des chefs du mouvement symboliste et où il rencontra aussi une fois Stefan George. Il connut surtout Alfred Jarry, l'auteur d'*Ubu Roi*. Ce fut pendant la même période

1. Cf. E. R. Weiss zum 50 ten Geburtstag, 12 Oktober 1925. Édité par Hermann Reichner, Leipzig, 1925, p. 15.

2. Cf. *ibid.*, p. 18.

3. *Bl. f. d. K.*, III, 1 (janvier 1896), p. 29 ; *ibid.*, III, 2. (mars 1896) p. 63-64 ; *ibid.*, III, 4 (août 1896), p. 120-122 ; *ibid.*, IV, 1-2 (novembre 1897), p. 58-61 ; *ibid.*, IV, 3 (1899), p. 67 ; *ibid.*, IV, 4 (1899), p. 107-108 ; *ibid.*, IV, 5 (1899) p. 141.

4. Cf. O. Schmitz, *Dämon Welt* (tome 2 de son autobiographie), Munich, George Müller, 1926, p. 91.

5. L'influence de Baudelaire se trahit aussi dans la collection de nouvelles *Haschisch*, Francfort, 1902.

qu'il lut *Axel* et se livra à l'étude d'œuvres esotériques comme celles de Stanislas de Guaita ¹. Un article de ce temps dans l'*Ermitage* montre une forte influence de l'occultisme français ².

Après la publication de son unique recueil de vers *Orpheus* ³, il se tourna entièrement vers la prose. Ses relations avec les *Blätter für die Kunst* cessèrent à partir de 1900 et, depuis, il poursuivit dans ses écrits une voie tellement différente de la leur qu'il serait hors de question de vouloir l'en rapprocher ⁴. Pourtant il reconnut toujours que ce fut la révélation, dans sa jeunesse, de la poésie de George qui lui ouvrit les yeux sur l'importance de la forme dans la création littéraire. Il retenait en plus, depuis son séjour à Paris, une appréciation durable pour les qualités classiques de la langue française, dont il avait pris conscience à cette époque, et qu'il essaya désormais d'introduire dans son propre style ⁵.

Karl Gustav Vollmöller et Ernst Hardt, célèbres plus tard comme représentants du drame néo-romantique, ont publié tous les deux plusieurs poèmes dans la quatrième et cinquième séries des *Blätter für die Kunst*. Ceux de Vollmöller révèlent l'influence de George, mais surtout de Hofmannsthal ⁶. Il a recueilli ses poésies lyriques en 1903 dans le volume *Parcival. Die frühen*

1. Cf. *Dämon Welt*.

2. O. Schmitz, *les Vêpres de l'Art* (l'*Ermitage*, mars 1898). Il s'y montre au courant de la littérature symboliste.

3. *Orpheus* (*Lieder eines Fahrenden. De profundis, Katafalka. Roma*). Berlin, 1898.

4. Il a donné ensuite des nouvelles (*Haschisch*, 1902 ; *Halbmaske*, 1903 ; *der gläserne Gott*, 1906 etc.), des romans (*Lothar*, 1905 ; *Bürgerliche Bohème*, 1913 ; etc.), des drames (*der weisse Elefant*, 1902 ; *der Herr des Lebens*, 1905 ; etc.), et surtout de nombreuses études sur la psychologie des races, la politique etc. etc. (*Don Juan, Casanova und andere erotische Charaktere*, 1906 ; *Französische Gesellschaftsproblemen*, 1907 ; *Brevier für Weltleute*, 1911 ; *Die Kunst der Politik, Englands politisches Vermächtnis an Deutschland durch Benjamin Disraeli Lord Beaconsfield*, 1911 ; *Das Land ohne Musik*, 1913 ; *Das wirkliche Deutschland*, 2^e éd. 1915 ; *Die Weltanschauung der Halbgebildeten*, 1914 ; *Scheinwerfer über Europa*, 1920 ; *Der Geist der Astrologie*, 1922 ; *Brevier für Einsame*, 1923 ; *Brevier für Unpolitische*, 1923 ; *Psychoanalyse und Yoga*, 1923 ; *Der österreichische Mensch*, 1924 ; *Fahrten ins Blau*, 1925). Oscar Schmitz a donné aussi son autobiographie en trois volumes (*Die Geister des Hauses*, 1925 ; *Dämon Welt*, 1926 ; *Sum*, 1926).

5. Cf. le chapitre *Sprache und Stil* dans son livre *Was uns Frankreich war* (1^{re} édition 1907).

6. Cf. *Bl. f. d. K.*, IV, 1-2 (novembre 1897), p. 39-46 (*Als ein Prolog, Odysseus, Parcival, Herbstphantasie, Am Ende*) ; *ibid.*, IV, 4 (1899), p. 109-111, (aus den *Geistlichen Liedern*) ; *ibid.*, V (1900-1901), p. 93-95. (*Landschaften*).

Gärten, où on doit admirer à maints endroits la richesse et la mélodie de la langue. C'est dans les *Blätter für die Kunst* qu'ont paru aussi pour la première fois des extraits de ses tragédies *Catharina, Gräfin von Armagnac* (1903), et *Assüs, Fitne und Sumurud* (1904)¹. Les scènes en question, très influencées par Hofmannsthal, devaient plaire au cercle de George à cause de leur beauté lyrique. Mais, comme Hofmannsthal, Vollmöller s'est éloigné par la suite des *Blätter für die Kunst* et s'est tourné surtout vers le théâtre actuel². Ernst Hardt a fait de même après avoir publié dans les *Blätter für die Kunst* quelques poèmes à la forme soignée³. L'un et l'autre ont dû beaucoup profiter, dans le domaine esthétique, de leur association avec le groupe de George. Eux aussi, d'ailleurs, sont au courant du symbolisme français. Dans un essai qui est de 1897 Vollmöller remarque, entre autres, que le néo-idéalisme actuel en Allemagne trouve un parallèle dans la jeune poésie française et belge, et il cite les noms de Verlaine, Maeterlinck, Maclair et André Gide⁴. Ernst Hardt a publié dans les *Blätter für die Kunst* en 1901 deux traductions de chansons verlainiennes⁵. On retrouve ces traductions, avec deux autres, dans son recueil de vers *Aus den Tagen des Knaben* (1904)⁶.

Signalons encore, dans la quatrième série, les poèmes d'August

1. Cf. *Bl. f. d. K.*, IV, 5 (1899), p. 137-140 (aus *Assüs, Fitne und Sumurud*) ; ibid., V, p. 65-92 (aus *Catharina von Armagnac*).

2. Cf. entre autres, *Giulia*, 1905 ; *Der deutsche Graf*, comédie, 1906 ; *Das Mirakel*, 1911 ; *Wieland* (ein Märchenspiel), 1911 ; *Turandot, Prinzessin von China*, 1911.

3. Cf. *Bl. f. d. K.*, IV, 1-2 (novembre 1897), p. 62-63 (*Töne der Nacht*) ; ibid., IV, 5 (1899), p. 142 (*Aus der Toten Zeit*) ; ibid., V (1900-1901), p. 124-130 (*Gedichte*). — Citons, parmi les drames d'Ernst Hardt, *Tote Zeit* (1898), *der Kampf ums Rosenrote* (1903), *Ninon von Lenclos* (1905), *Tantris der Narr* (1907), *Gudrun* (1911), *Schirin und Gertraude* (1913), *König Salomo* (1915).

4. Cf. K. G. Vollmöller, *Die Sturm- und Drangperiode und der moderne deutsche Realismus* (conférence), Berlin, 1897, p. 50.

5. Cf. *Bl. f. d. K.*, V (1900-1901), p. 129-130. Ce sont des traductions de *Chanson d'Automne* (Poèmes Saturniens) et de *La Lune blanche* (la Bonne Chanson).

6. Les deux traductions nouvelles sont *En sourdine* (*Fêtes galantes*) et *Le ciel est, par-dessus le toit* (*Sagesse*). — Ernst Hardt s'est signalé plus tard par de nombreuses traductions d'auteurs français : Taine, *Philosophie der Kunst* (traduite en 1902) ; Flaubert, *Ein schlichtes Herz* (tr. 1904) ; Rousseau *Bekenntnisse* ; (tr. 1907) ; Voltaire, *Erzählungen* (tr. 1908) ; Balzac, *Die Geschichte der Dreizehn* (tr. 1909), etc. Il a publié aussi des collections de nouvelles, notamment *Priester des Todes* (1898) et *Bunt ist das Leben*, 1902.

Mayer-Oehler¹, d'une très pure inspiration hellénique où passe souvent un souvenir des *Hirten- und Preisgedichte*, et ceux de Gert Pauly², eux aussi très influencés par George mais en même temps d'un charme personnel.

C'est dans la quatrième série qu'on trouve aussi pour la première fois, en 1899, le nom de Friedrich Gundolf³. Autrement que les auteurs précédents il est resté un des collaborateurs les plus importants des *Blätter für die Kunst* jusqu'à leur douzième et dernière série en 1919, et personne n'a appartenu au cercle de George de façon plus intime que lui. Dans un ouvrage général sur les *Blätter für die Kunst* il faudrait donner une place capitale à Gundolf, qui a participé de tout cœur au mouvement et qui a donné une preuve si éclatante de la fécondité des principes georgiens, d'abord par ses poèmes et plus tard aussi par des œuvres de critique métaphysique qui ont fait époque. Mais il est évidemment impossible d'aborder ici l'étude de son œuvre dans les *Blätter für die Kunst* puisqu'elle appartient presque entièrement à une période subséquente à celle que nous étudions. Si nous avons poursuivi, à travers la cinquième et la sixième série, l'étude de l'œuvre des collaborateurs des premiers temps, nous ne pouvons entreprendre ici l'étude de collaborateurs constants qui, comme Gundolf, n'ont débuté dans les *Blätter für die Kunst* qu'à la fin du siècle. Car à partir de 1900, nous l'avons déjà dit, les *Blätter für die Kunst* entrent dans une phase nouvelle de leur existence. Dans les mêmes années où George se révèle comme un prophète et un maître, les poètes de son groupe prennent conscience d'eux-mêmes comme une communauté vivante qui contient déjà le germe d'une société nouvelle. Et désormais ce qu'ils cherchent à exprimer par leurs symboles, c'est surtout cette société dans son essence positive, telle qu'elle se dessine déjà dans *Der Teppich des Lebens*. Suivre les *Blätter für die Kunst* dans cette période nouvelle serait dépasser les limites de notre travail, qui ne vise qu'à donner une esquisse de ces premières années du mouvement où les jeunes artistes éprouaient encore parfois le besoin du secours des confrères étrangers.

1. *Bl. f. d. K.* IV, 1-2 (novembre 1897), p. 47-57 (*Die Feste der Epheben*) ; *ibid.*, IV, 4 (1899), p. 112-118 (*Pharos der Feigengarten*) ; *ibid.*, V (1900-1901), p. 134-146 (*Die Mädchen von Phaesana, Kalypto, Der Abschied*).

2. *Bl. f. d. K.*, IV, 4 (1899), p. 119-124 (*Einer Toten*).

3. Les poèmes de Gundolf dans la 4^e série sont à trouver dans IV, 3 (1899), p. 91-96 et IV, 5 (1899), p. 143-150.

Les collaborateurs des *Blätter für die Kunst* pendant cette première période représentent, on l'a vu, un groupe de poètes de tempéraments souvent très différents et qui ne sont pas tous, sans doute, d'égale grandeur. Mais ils partagent tous deux traits fondamentaux — d'abord, la volonté de restituer l'âme à sa place légitime dans la vie et dans la poésie, ensuite l'amour de la nouvelle forme poétique telle qu'elle s'était montrée dans l'œuvre de Stefan George.

7. — LES POÈTES ÉTRANGERS.

Il reste enfin à dire un mot des nombreuses traductions de poètes étrangers qui ont contribué à donner aux *Blätter für die Kunst* pendant les années 1892-1900 leur caractère spécial.

Nous savons que ce furent des traductions de poètes français qui ouvrirent la série. Mais, à mesure que sa connaissance de la jeune littérature européenne s'élargissait, George se rendait compte que ce n'étaient pas seulement les amis français et belges qui partageaient son idéal d'art ; en Angleterre et en Italie, en Hollande et Danemark et Pologne il y avait également des poètes qui aspiraient à vaincre le naturalisme et à restituer à la beauté ses droits anciens.

Les premières traductions des symbolistes français dans les *Blätter für die Kunst* ont été suivies, au numéro suivant, par des traductions de d'Annunzio et de Swinburne. D'Annunzio est représenté par trois extraits de *Poema Paradisiaco* (1893) ¹, réimprimés plus tard par George avec deux autres dans *Zeitgenössische Dichter*, II (1905). Les poèmes en question illustrent bien l'art méridional et fastueux de d'Annunzio, art qui avait tant de qualités pour plaire aux poètes des *Blätter für die Kunst* et que Hugo von Hofmannsthal en particulier, par une affinité naturelle, a beaucoup admiré ².

Une place plus grande que celle donnée à d'Annunzio est accordée aux poètes anglais Swinburne, Rossetti et Dowson. — Les tra-

1. *Bl. f. d. K.*, I, 3 (mars 1893), p. 88-95 (*Trost, An die Lorbeern, Ein Traum*).

2. On trouve des réminiscences de d'Annunzio chez Hofmannsthal dès son drame *Gestern. Die Frau im Fenster* fut inspiré par un récit dans le drame de d'Annunzio, *Sogno d'un mattino di primavera*. Hofmannsthal a consacré à d'Annunzio de nombreux articles pendant la décade 1890-1900 (cf. *Frankfurter Zeitung*, le 9 août 1893 ; *Die Zeit*, le 1 décembre 1894 ; *ibid.*, le 11 janvier 1896 ; *ibid.*, le 2 octobre 1897 ; *ibid.*, le 17 juin 1899 ; *Zukunft*, le 15 octobre 1899).

ductions de Swinburne sont prises dans ses *Poems and Ballads* (1866). La première est de Georg Edward en 1893¹. Une note de l'éditeur annonce que des traductions plus nombreuses de ce « prince de poètes » anglais vont suivre bientôt, et fait allusion à la belle étude que vient de lui consacrer, dans une revue viennoise, Hugo von Hofmannsthal². Cette traduction est suivie en 1896 par une version allemande de la « Dédicace » aux *Poems and Ballads* par Stefan George³. On comprend aisément l'attrait que possédait pour le cercle des *Blätter für die Kunst* cette poésie magique où se révélait et un amour passionné de la beauté — même, parfois, comme dans le cas de Baudelaire, de ses formes morbides — et une musique verbale inouïe. La richesse sonore de ce vers plein d'assonances, d'allitérations et de répétitions, et la fougue et la variété des rythmes ne pouvaient pas manquer de fasciner Stefan George, qui a reproduit ces qualités de façon géniale dans ses traductions. — Les *Blätter für die Kunst* ont introduit encore à leurs lecteurs, en 1894, dans la traduction de George, quelques-uns des sonnets les plus parfaits du *House of Life* (1881) de Dante Gabriel Rossetti⁴. La note qui y précède indique la sympathie qu'inspirait aux *Blätter für die Kunst* le mouvement préraphaélite : « Wir sind erfreut in diesen seiten jetzt nicht mehr den grossen englischen Meister zu vermissen der sowol in malerei als in dichtung eine neue zeit begann ». En effet, les préraphaélites anglais n'avaient-ils pas rendu hommage, eux aussi, à la beauté souveraine des formes ? Et n'avaient-ils pas su réunir avec ce culte une conception d'art hautement idéaliste ? La poésie de Rossetti est inspirée par un même idéal que sa peinture ; dans *The House of Life* il arrive à exprimer, dans le cadre étroit du sonnet, un amour très passionné qui est en même temps très pur, parce qu'il est sanctifié par la concurrence de l'âme. Avec les noms de Swinburne et Rossetti se trouve aussi à bon droit, dans les *Blätter für die Kunst*, celui de John Ruskin, qui a tant fait pour éveiller les esprits à la portée religieuse de l'art, et qui savait exprimer son esthétique dans une prose d'une

1. *Eine Ballade von Traumland* (*Bl. f. d. K.*, I, 3, mars 1893, p. 86.)

2. Loris (H. von Hofmannsthal), *Swinburne* (*Deutsche Zeitung*, Vienne, le 5 janvier 1893).

3. *Bl. f. d. K.*, III, 4 (août 1896), p. 123-127. George a publié encore dans *Zeitgenössische Dichter*, I, des traductions de quatre autres poèmes de Swinburne.

4. *Bl. f. d. K.*, II, 4 (octobre 1894), p. 123-127. Les sonnets en question sont n° II, XXIV-XXVII, XXXIII, XXXIV. George y a ajouté en *Zeitgenössische Dichter*, I, six autres.

plastique souvent puissante et d'une envolée toute lyrique. Les deux passages de *Modern Painters* traduits dans les *Blätter für die Kunst* montrent bien les qualités éclatantes de son style ¹. « Die beiden folgenden stellen aus der grossen schönheitslehre John Ruskins », dit une note, « werden hier zu übertragen versucht als meisterstücke malender und leidenschaftlicher rede ». — Enfin, dans la quatrième série, deux traductions de poèmes d'Ernest Dowson ² attestent l'admiration de George pour cet héritier de la tradition préraphaélite, dont la courte vie touchait déjà à sa fin. Dowson est représenté dans les *Blätter für die Kunst* comme étant « le plus éminent de la jeune génération de poètes anglais, l'ami et le confrère artistique d'Aubrey Beardsley ». George le visita en Angleterre peu de temps avant sa mort ³.

En s'enthousiasmant pour l'idéal préraphaélite, les *Blätter für die Kunst* accusaient de nouveau leur affinité avec le symbolisme français. Parmi les impulsions venues de l'étranger qui aidèrent à l'éclosion du mouvement symboliste en France, l'influence des peintres préraphaélites n'était pas la moindre. On l'a maintes fois commentée. Parlant des jeunes wagnériens, Camille Mauclair écrit : « . ils constataient dans l'art anglais les mêmes tendances nées contemporanément à Wagner. Les préraphaélites Rossetti, Holman Hunt, Burne Jones, Watts, Morris, Crane, par la noblesse de leur caractère, l'idéalisme de leurs convictions, leur goût pour l'allégorie et la légende, reprenaient avec les poètes, avec Swinburne, Meredith, Tennyson, Browning, les traditions de Coleridge, de Shelley, de Keats, des Lakistes, et créaient un art directement opposé à la peinture réaliste ⁴ ». On reconnaît souvent dans les œuvres de la première génération symboliste les décors et les couleurs de Rossetti et de Burne Jones, et plus d'un parmi les meilleurs auteurs symbolistes, depuis Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam et Mallarmé, connaissait et aimait la littérature anglaise. Dès 1864 l'œuvre de Joseph Milsand, *l'Esthétique anglaise*, avait éveillé l'in-

1. *Bl. f. d. K.*, III, 4 (août 1896), p. 127-128. Ces traductions, qui ne sont pas signées, sont prises dans l'introduction à la 2^e édition de *Modern Painters* et dans *Modern Painters*, t. 4.

2. *Bl. f. d. K.*, IV, 4 (1899), p. 127-128. (*Seraphita, An Einen in Bedlam*, — cf. E. Dowson, *Verses* (1896). George a inclu encore un poème de Dowson, *Heje*, dans *Zeitgenössische Dichter*, I.

3. Cf. Wolters, op. cit., p. 114. L'admiration de George pour Dowson est notée aussi par Cyril Meier Scott dans *My Years of Indiscretion*, London, 1924, p. 32.

4. C. Mauclair, *l'Art en silence*, p. 173.

térêt des lecteurs français pour l'esthétique de Ruskin. Dans les revues symbolistes on traduit en 1889 Swinburne et Tennyson, en 1892 les odes de Keats. Mallarmé publie à la mort de Tennyson en 1892 l'éloge *Tennyson vu d'ici*, et Jean Lorrain traduit à la même occasion des fragments de *Vivien*. Francis Vielé-Griffin met en tête de sa *Swanhilde* en 1893 une citation de William Morris ; il traduit en 1895 le poème *Laus Veneris* de Swinburne. Et la musique inouïable de Swinburne a marqué d'une empreinte ineffaçable celle des *Gammes* (1887) de Stuart Merrill¹. Quoi de plus naturel, d'ailleurs, que cet enthousiasme des poètes français pour une poésie musicale, colorée et si naturellement symboliste ?

Les *Blätter für die Kunst* ont encore initié leurs lecteurs à la jeune poésie danoise. L'art idéaliste de Jens Peter Jacobsen, qui devait tant plaire plus tard au jeune Rilke, plut aussi à George. Il traduit dans les *Blätter für die Kunst* en 1893 quelques poèmes de Jacobsen où la notation minutieuse d'impressions reçues de la nature se fond avec l'émotion personnelle². Jacobsen est décrit dans la note introductive comme étant « le plus grand styliste danois moderne ».

Une sympathie particulière a existé entre les *Blätter für die Kunst* et le mouvement littéraire que dirigeaient en Hollande Willem Kloos, Albert Verwey, Hermann Gorter et Ludwig van Deyssel. Albert Verwey, à partir de 1895 un des amis les plus intimes de George, est représenté en 1896 et encore en 1903 par des poèmes dont quelques-uns appartiennent à sa première période, mais dont la plupart sont tirés des recueils *De nieuwe Tuin* (1897) et *Het brandende Braambosch* (1899)³. Verwey avait été un des chefs du mouvement de révolte initié en 1884 par *De Nieuwe Gids* contre une tradition vieillie ; mais dix ans plus tard, la victoire acquise, il s'était séparé de ses camarades de première heure lorsque, chez ceux-ci, le mépris de règles périmées tourna en anarchie littéraire. Ses poèmes dans les *Blätter für die Kunst* révèlent un art à la fois

1. Cf. M. L. Henry, *Stuart Merrill*, p. 58.

2. *Bl. d. f. K.*, I, 5 (août 1893), p. 152-156. (*Arabesque zu einer handzeichnung Michelangelos, Irmelin Rose, See-Stück*). Ces poèmes sont à trouver avec deux autres dans *Zeitgenössische Dichter*, I.

3. *Bl. f. d. K.*, III, 3 (juin 1896), p. 89-91 (*Von der Liebe die Freundschaft heisst*) ; *ibid.*, VI (1902-1903), p. 111-118 (aus *Gesammelte Gedichte, der neue Garten, der brennende Dornbusch*) ; *ibid.*, IV, 5 (1899), p. 151-155 (aus *der neue Garten*). Les traductions de Verwey dans la 6^e série sont en partie par Friedrich Gundolf. La majorité des traductions de lui par George sont réimprimés dans *Zeitgenössische Dichter*, I.

classique et germanique, « clair comme les choses, merveilleux comme les rêves ».

On trouve encore dans les *Blätter für die Kunst* quelques poèmes de Willem Kloos et de Herman Gorter ¹.

Si les poètes anglais et hollandais étaient des chefs de mouvement, le poète polonais Wacław Rolicz-Lieder, dont on trouve beaucoup de traductions dans les *Blätter für die Kunst*, était plutôt un isolé. George le rencontra à Paris en 1889, mais leur véritable amitié ne date que de quelques années plus tard ². De la profondeur de cette amitié leurs poèmes sont témoins. George a tracé un portrait de Lieder dans un des *Preisgedichte* (*An Kallimachos*) ; Lieder a dédié à l'ami le troisième volume de son œuvre poétique, paru en 1897, qui contient en plus sept autres poèmes adressés à Stefan George (traduits dans les *Blätter für die Kunst*). Notons encore, parmi les traductions de Lieder dans les *Blätter für die Kunst*, son *Erinnerung an Paul Verlaine* en mars 1896. Les poèmes de Lieder, tels qu'ils paraissent dans les traductions de George ³, sont pleins d'images d'une beauté où il entre un élément oriental ; ils sont souvent mélancoliques mais, même dans ses moments les plus tristes, le poète n'oublie jamais la grandeur de sa vocation.

Le groupe des *Blätter für die Kunst* s'efforce donc de montrer à ses lecteurs que le mouvement qu'il dirige n'est pas un mouvement isolé mais un aspect particulier de la renaissance idéaliste qui s'accomplit actuellement dans la littérature européenne. Et ce n'est pas le moindre de ses mérites. Les traductions dont nous venons de parler ne laissent pas de doute sur la joie ressentie par les jeunes poètes allemands lorsqu'ils reconnaissaient dans d'autres pays latins ou germaniques de l'Europe les accents authentiques d'une poésie idéaliste. Pourtant aucune des nouvelles littératures étrangères n'a eu la même importance pour eux que la poésie symboliste française. Elle fut, on l'a vu, la première à donner à George

1. *Bl. f. d. K.*, III, 3 (juin 1896), p. 86-88 (aus *Verse* — Willem Kloos), p. 92-96, (aus *Mai* — Herman Gorter). Le poème de Gorter n'a pas été réimprimé en 1905 dans *Zeitgenössische Dichter*.

2. Cf. Wolters, op. cit., p. 87.

3. *Bl. f. d. K.*, II, 3 (août 1894), p. 90-94 ; *ibid.*, III, 2 (mars 1896), p. 53-54 ; *ibid.*, III, 5 (octobre 1896), p. 133-139 ; *ibid.*, IV, 4 (1899), p. 125-126 ; *ibid.*, V (1900-1901), p. 41. Presque tous ces poèmes ont été réimprimés dans *Zeitgenössische Dichter*, II. Les originaux sont à trouver dans les *Poésies complètes* de Lieder (5 volumes).

l'assurance qu'il n'était pas seul dans son désir d'une réaction idéaliste. Et il est certain qu'une place toute spéciale lui appartient aussi dans le mouvement des *Blätter für die Kunst*. Nous avons vu que les nouveaux poètes entretenaient souvent avec elle des rapports directs, et qu'en tout cas ils subissaient tous l'influence de la nouvelle forme de George, qui elle-même devait tant au symbolisme français.

CHAPITRE III

LES *BLÄTTER FÜR DIE KUNST* ET L'ALLEMAGNE TRADITIONNELLE

Un des premiers soucis du groupe des *Blätter für die Kunst* avait été de marquer son hostilité pour le lyrisme allemand contemporain. Ils étaient écœurés et par la sentimentalité des « épigones » et par le matérialisme des naturalistes. Ils reconnaissaient pourtant un certain talent réel chez quelques-uns des gardiens de la tradition, mais ils reprochaient cependant à ceux-ci leurs concessions au goût du jour : « Nous concédons qu'on peut encore lire quelque sonnet très bien du Prince Carolath, quelque pièce attirante de Storm, mais qui pourra oublier que ces mêmes auteurs ont aussi donné des vers lamentables dans nos fameux Journaux de Famille ou dans ce Dichterheim dont le marasme est devenu proverbial ¹ ». Et cette descente au niveau du public n'était pas le seul défaut que les nouveaux poètes reprochaient aux héritiers du classicisme et du romantisme. Il les accusaient aussi d'avoir perdu contact avec les aspirations de l'âme moderne. En 1896, à la fin de leur troisième série, les *Blätter für die Kunst* se défendent contre la charge d'avoir méconnu les qualités des meilleurs adhérents de la vieille école, mais ils ajoutent qu'ils ne pouvaient s'empêcher de reconnaître l'impossibilité absolue pour cet art suranné de féconder l'art de l'avenir ².

Si George et son groupe sont nettement adverses à l'art des épigones, ils le sont encore plus à l'égard des naturalistes. Ils ont précisé plus d'une fois les raisons de cette aversion. Nous les avons vu condamner, chez les naturalistes, la tendance à confondre l'art avec la description du milieu, ou avec la rhétorique sociale. Nous

1. Karl August, *Poésie et Critique* (la Plume, le 1^{er} juillet, 1893).

2. *Bl. f. d. K.*, III, 5 (octobre 1896), p. 130.

avons vu aussi combien le mépris de la forme et l'absence de tout souci de composition dans les créations des naturalistes étaient en contradiction avec leurs principes mêmes. Les disciples de George ont compris que les naturalistes se trompaient en croyant reproduire fidèlement la réalité (« Der « naturalismus » hat nur verhässlicht wo man früher verschönte aber strenggenommen nie die wirklichkeit wiedergegeben »)¹. Ils se rendaient compte, d'ailleurs, que dans les pays où le naturalisme réussit à produire de vrais chefs-d'œuvre — en France, en Norvège, en Russie — il n'y réussit qu'en s'alliant à des ambitions supérieures. Ils condamnaient surtout la façon dont la littérature naturaliste cherchait à plaire au grand public en flattant ses goûts les plus vulgaires².

Il est intéressant de s'en référer ici à des notes écrites en français par George au moment de la fondation des *Blätter für die Kunst* sur « la littérature poétique en Allemagne »³. « Dans la poésie lyrique, écrit-il alors, peu de mouvement... Les « Jeunes », descendants des Réalistes et des Naturalistes étrangers, jugent ce genre de littérature superflu et non sérieux. Mais ces romanciers et dramaturges ont fort peu de talent... » Il reconnaît pourtant que « l'Est, l'Ouest et le Nord ont produit une foule d'ouvrages universellement connus (Zola, Ibsen, Dostoïevski) », mais il considère que les naturalistes allemands ne dépassent jamais le niveau du journalisme le plus médiocre. Il note le caractère presque exclusivement polémique et critique des trois revues qu'il regarde comme les plus représentatives de l'époque, la *Gesellschaft* à Munich, la *Moderne Rundschau* à Vienne, la *Freie Bühne* à Berlin. Les quelques poèmes qu'on y trouve sont étouffés, dit-il, parmi les articles, les programmes socialistes, les questions ouvrières... D'ailleurs, la valeur littéraire de ces poèmes lui paraît négligeable. « J'ajoute, écrit-il, des poésies prises au hasard dans les dites revues pour illustrer la niaiserie et la platitude inconcevables dans un pays d'un si haut idéalisme que la Germanie... »

Citons, parmi les strophes traduites dans ce but par George, la suivante :

1. Ibid., III, 2 (mars 1896), p. 34.

2. Cf. *Bl. f. d. K.*, III, 5, loc. cit.

3. Manuscrit inédit envoyé à M. Saint-Paul.

Va ma chère d'un regard gai
 Regarde le ciel bleu
 Par la porte colorée du bonheur
 Nous entrerons encore, mari et femme...

(*Amour des bois. Gesellschaft*, mai 1891)

« Il existe encore, cependant, continue-t-il, des restes de la toute vieille école, les adhérents et imitateurs de Geibel, Bodenstedt, Heyse, qu'on pourrait appeler les parnassiens allemands, mais ce n'est pas le lieu ici d'en parler...¹ ».

Il constate ensuite que « le plus grand poète actuel en Allemagne » serait, selon la plupart des « Jeunes », le baron Liliencron. Mais le réalisme parfois grossier de Liliencron répugne profondément au jeune George. Il admet encore qu'il y a quelquefois, dans sa collection de nouvelles *Maecen*, « de couleurs bien saisies de son domicile Sleswig près de la mer, » mais le poète des *Adjutantenritte* lui est nettement antipathique. Mieux vaut encore, à son avis, un art qui se rapproche de celui des épigones que cette poésie qui ne refuse pas accès au détail trivial et même grossier : « ...Nous préférons alors la poésie un peu dans le vieux style descriptif et suranné de M. Maurice von Stern. Il est toujours distingué au moins et garde une certaine noblesse qui fait connaître le vrai poète... »

La renaissance poétique inaugurée par les *Blätter für die Kunst*

1. A la même époque Klein remarque dans les *Blätter für die Kunst* (I, 3, mars 1893) que Geibel, Freiligrath et Bodenstedt font songer aux parnassiens par leur préoccupation avec la forme, mais qu'ils sont pourtant bien loin d'atteindre le même niveau d'art que les poètes français. A son avis, c'est dans leurs œuvres qu'on éprouve même avec le plus de force le manque d'une discipline artistique sévère qui s'est affirmée avec le temps (« eine durch geschlechter hindurch genossene strenge schule »), et il déplore les tendances bourgeoises de leur art, qui les mettent aux antipodes d'un Banville ou d'un Gautier (« ... wie dürfte man jene männer in denen gar so viel bürgerhaftes gar so viel brust und lust steckt mit jeden leidenschaftlichen durchtriebenen unfehlbaren werkmeistern der poesie Banville Gautier in eine linie stellen »). On peut noter à cet égard qu'un critique plus récent, en essayant de préciser les rapports de Geibel avec la poésie française, remarque : « ... Geibel ist also nichts weniger als « Parnassien ». Deshalb können für unsere Untersuchung nur die französischen Romantiker in Betracht kommen ». Et on ne peut que donner raison à ce même critique lorsqu'il contraste les épithètes volontiers vagues et indéfinies de Geibel avec la plasticité parnassienne et rapproche sa forme mélodieuse de celle d'un Lamartine plutôt que de celle d'un Leconte de Lisle. (Cf. M. Pradels, *Emanuel Geibel und die französische Lyrik*, 1905). Il est à remarquer qu'on ne trouve qu'un seul poème de Leconte de Lisle parmi les poèmes français traduits par Geibel et Leuthold. (Cf. E. Geibel et H. Leuthold, *Fünf Bücher französischer Lyrik*, Stuttgart, 1862).

marqua donc une rupture complète avec la littérature allemande contemporaine. Mais rien ne serait plus faux que de lui ascrire, pour cette raison, un caractère étranger au génie de la race. Si la nouvelle poésie n'avait été qu'un produit exotique et artificiel, elle n'aurait eu d'importance qu'à titre de curiosité littéraire. Nous avons indiqué déjà, au contraire, qu'en s'inspirant surtout, dans sa première période, de la poésie française, elle n'en assimilait pourtant que des éléments qui devaient aider plutôt qu'entraver son développement naturel. Il est indispensable de montrer ici, en dernier lieu, qu'elle était liée de façon organique avec le passé littéraire de l'Allemagne. Même dans cette première période dont nous nous occupons, on trouve dans les *Blätter für die Kunst* des allusions, non seulement à des poètes étrangers, mais encore à Goethe, à Jean Paul, à Hölderlin, à Platen, à Novalis, à Nietzsche. Et c'est là déjà une indication des affinités allemandes des poètes des *Blätter für die Kunst*. Mais, pour se faire une idée juste de leurs relations avec la tradition allemande, il faut s'adresser surtout aux trois volumes de *Deutsche Dichtung*, édités par Stefan George et Karl Wolfskehl, et qui parurent dans l'édition des *Blätter für die Kunst* de 1900 à 1902¹.

L'objet de cette anthologie était, selon Wolters, d'être d'abord un hommage aux grands aïeux, ensuite un guide pour les disciples, et enfin une réplique à ceux qui faisaient dériver la nouvelle poésie entièrement des littératures romanes². *Deutsche Dichtung* donne de la poésie allemande moderne un tableau qui diffère en maint détail de celui tracé d'habitude par l'historien littéraire. Les éditeurs reconnaissent, dans la préface, que leur anthologie montre à la fois une piété profonde envers les ancêtres et une hardiesse iconoclaste qui « broie sans scrupule des piliers anciens afin de gagner du mortier pour la construction nouvelle ». Et ces deux qualités leur plaisent comme étant, la seconde autant que la première, les signes d'une époque forte et vivante. — Essayons de voir ici, de façon nécessairement sommaire, lesquelles des grandeurs anciennes de la poésie allemande ont continué à inspirer la poésie nouvelle.

1. Une 2^e édition, accessible au public, parut chez Bondi en 1910. *Deutsche Dichtung* comprend *Jean Paul, ein Stundenbuch für seine Verehrer*, *Goethe, Das Jahrhundert Goethes*. Il faut rappeler ici que le groupe de George reconnaissait aussi la beauté caractéristique de la littérature allemande plus ancienne. Cf. les anthologies *Älteste Deutsche Dichtungen* (1909) par K. Wolfskehl et F. von der Leyen, et *Minnelieder und Sprüche* (1909) par Fr. Wolters.

2. Cf. Wolters, op. cit., p. 212.

I. — LA TRADITION CLASSIQUE.

Il n'est pas possible d'imaginer au dix-neuvième siècle un mouvement poétique en Allemagne dont Goethe ne fut pas précurseur. Les *Blätter für die Kunst* s'en réfèrent, dès leur premier numéro, à la sagesse goethéenne¹. Dans le numéro suivant, Klein met une citation de Goethe en tête de son essai sur George². Lorsqu'ils s'en prennent à ceux qui méconnaissent complètement la portée de l'art, les nouveaux poètes s'autorisent, à deux reprises, de l'exemple de tous les grands Allemands « de Goethe jusqu'à Nietzsche³ ». Paul Gérardy entend chanter sur le théorbe de Stefan George « les étoiles de Goethe et de Platen⁴ ». Dans son manifeste de 1894, après avoir montré comment les jeunes poètes allemands, déçus par la littérature contemporaine de leur pays, « prirent le bâton des pieux pèlerinages », il dit que, lorsqu'ils retournèrent dans la patrie, ils furent accueillis par Goethe et par Platen : «... Ils apprirent beaucoup. Mais bientôt la langueur des étoiles patriales, toujours les plus belles, envahit leurs âmes... Et lorsque, au portique radieux, Goethe et Platen saluèrent le retour de leurs âmes plus sereines, la calme joie se fit en eux, et ils se sentirent la force pour créer l'Œuvre⁵ ». En 1899 George publie dans les *Blätter für die Kunst* son poème *Goethe-Spruch*⁶ et, à la même époque, Hugo von Hofmannsthal exprime ailleurs sa conscience de la dette que nous avons tous contractée envers ce génie universel⁷. Mais la reconnaissance définitive de son importance pour la poésie nouvelle, c'est l'anthologie de ses poèmes publiée par George et Wolfskehl dans l'édition des *Blätter für die Kunst* en 1901 et à laquelle nous avons déjà fait allusion. Les éditeurs de *Deutsche Dichtung* ont reconnu au seul Jean Paul l'honneur d'être mis à côté de Goethe. Les autres poètes

1. «... Enthalte man sich auch allen streites und spottes über das leben wobei — wie Goethe meint — nicht viel herauskommt ». *Bl. f. d. K.*, I, 1 (octobre 1892), p. 2.

2. « Leider bedenkt man zu wenig dass wir in unsrer muttersprache oft ebenso dichten als ob es eine fremde wäre, dies ist aber also zu verstehen... (Goethe) ». *Bl. f. d. K.*, I, 2 (décembre 1892), p. 45.

3. Cf. *Bl. f. d. K.*, III, 2 (mars 1896), p. 33 et *ibid.*, III, 5 (octobre 1896), p. 30.

4. Cf. *ibid.*, II, 2 (mars 1894), p. 44.

5. *Ibid.*, II, 4 (octobre 1894), p. 111.

6. *Ibid.*, IV, 5 (1899), p. 131. Cf. aussi *Der siebente Ring* (1907), p. 10.

7. *Prolog zu einer nachträglichen Todesfeier zu Goethes Geburtstag* (*Neue Freie Presse*, 8 octobre 1899).

de leur choix devaient prendre place tous ensemble dans le volume intitulé *Das Jahrhundert Goethes*. Les placer ainsi tous — jusqu'à C. F. Meyer — sous l'invocation de Goethe, c'était reconnaître assez son influence suprême sur la poésie allemande moderne.

Le Goethe qu'admirait le groupe de George était loin d'être celui des contemporains. On s'est rendu compte plus tard qu'il appartenait aux disciples de George de retrouver « derrière le Goethe des bibliothèques, le vrai Goethe...¹ ». N'oublions pas que dans les milieux naturalistes on allait quelquefois jusqu'à préférer à Goethe, Lenz et « le titanesque Grabbe² ». Dans les anthologies il était représenté, de préférence, par ses poèmes à la forme la plus libre. Les disciples de George ne pouvaient plus se contenter d'une conception qui voyait dans l'œuvre de Goethe simplement la justification de tendances contemporaines. Ils se faisaient de Goethe une conception tout individuelle, qui ne craignait pas de s'opposer nettement parfois à celle de la majorité, mais qui relevait dans son œuvre immense des ressources d'avenir encore insoupçonnées par la foule :

Doch ahnt ihr nicht dass Er der staub geworden
Seit solcher frist noch viel für euch verschliesst
Und dass an ihm dem Strahlenden schon viel
Verblichen ist was ihr noch ewig nennt³.

Les poètes des *Blätter für die Kunst* ont vu en Goethe l'artiste classique. Cela ne veut pas dire qu'ils ont méconnu l'aspect romantique de ce génie universel dont on a dit qu'il était non la tradition mais toutes les traditions. *Deutsche Dichtung* n'a pas manqué d'accorder au lyrisme incomparable de sa première période la place qu'il méritait. Mais, même dans sa période romantique, combien Goethe était loin du romantisme envisagé dans son aspect négatif et chimérique ! L'objectivité de son âge mûr n'était que l'épanouissement d'une tendance innée. Dans son *Goethe*, ouvrage qui porte l'empreinte profonde des idées des *Blätter für die Kunst*, Friedrich Gundolf remarque comment, même à Strasbourg, l'idéal du poète était non un élan romantique vers un but inaccessible mais le désir de développer toutes les facultés virtuelles de sa propre nature⁴.

1. Cf. O. A. H. Schmitz dans *Die Literarische Welt*, Berlin, le 13 juillet 1928.

2. Cf. Wolters, op. cit., p. 54.

3. George, *Goethe-Spruch*.

4. Cf. Fr. Gundolf, *Goethe*, Berlin, Bondi, 1916, p. 83.

Dès lors, son lyrisme montre la tendance classique à transmuier l'émotion aussitôt en verbe ; dès lors il éprouve la vénération qu'ont les maîtres classiques pour la nature, au lieu d'en faire, comme les romantiques, surtout le reflet de son moi. Il n'y a point d'inconsistance réelle à accueillir les poèmes du jeune Goethe dans une anthologie qui accorde une place capitale aux chefs-d'œuvre classiques de sa maturité.

Devant cet artiste suprême, pris dans son ensemble, le groupe de George devait éprouver toute l'émotion qu'inspire la présentation d'un idéal naturellement sympathique. N'existe-t-il pas, en effet, entre les nouveaux poètes et l'Olympien de Weimar, des affinités évidentes ? Goethe, comme le poète du *Teppich des Lebens*, proclame la gravité religieuse de l'existence. Mais — nouvelle ressemblance essentielle — lui aussi cherche le divin dont il est si conscient sur cette terre même, dans les formes et les épisodes de la vie terrestre. Lui aussi reconnaît les limites inévitables de l'esprit humain et s'interdit la recherche des causes premières. Lui aussi a un respect profond pour toutes les formes sous lesquelles les vérités éternelles se sont manifestées aux hommes dans le passé. C'est encore son sentiment panthéiste du divin dans la nature — attitude très différente de celle des romantiques — qui devait attirer le cénacle de George. De même, son culte passionné de l'antiquité et de l'Italie offre une analogie évidente avec leur amour de la beauté romane. Et enfin, s'il aboutit à un optimisme serein, n'y parvint-il pas en partie en vertu non d'ascétisme, il est vrai, mais de renoncement et de résignation ? L'auteur du *Teppich des Lebens*, lui-même persuadé que la vie noble comporte l'effort constant et la domination des instincts égoïstes, n'a pas méconnu, comme tant des contemporains, cet élément essentiel dans la philosophie de Goethe.

Les éditeurs de *Deutsche Dichtung* étaient guidés, dans leur choix des poèmes de Goethe, par leur désir de choisir ceux qui semblaient unir le plus de vie profonde à la réalisation la plus heureuse de l'impulsion formative de l'artiste « (die tiefsten Lebensgluten des Dichters in der schönsten Bändigung) »¹. La sûreté infaillible avec laquelle Goethe trouvait toujours la forme adéquate pour exprimer ses pensées et ses émotions ne pouvait manquer, en effet, de commander leur admiration. Ils ont compris la dette incalculable de la poésie allemande moderne envers la

1. Cf. la préface à *Deutsche Dichtung*, II (Goethe).

forme goethéenne. Gundolf a montré comment il enrichit la langue poétique dès son séjour à Strasbourg, lui donnant une puissance rythmique, une vie et une souplesse inconnues jusque-là¹. Et combien les poètes des *Blätter für die Kunst* devaient se sentir attirés vers le poète classique de Weimar, pour qui les mètres impeccables étaient devenus non une contrainte extérieure mais une nécessité organique de l'art ! Ils devaient se sentir comme les frères de celui qui dit :

In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

Parlant des qualités de Goethe qui s'imposent à la lecture de *Deutsche Dichtung*, Wolters signale surtout des qualités classiques : la clarté, la beauté plastique, la pensée profonde et sereine qui fait rentrer chaque phénomène isolé dans une catégorie de l'esprit². George lui-même, dans une phrase où il oppose l'art de Goethe à celui de Jean Paul, parle de la « main de marbre » et du « pas ferme » du Maître de Weimar, et dit que c'est lui qui a légué à la langue allemande la plus noble architectonique³.

Pourtant, bien que George et ses disciples se rendent compte de tout ce qu'ils devaient au grand ancêtre, ils réalisaient aussi la différence qu'il y avait entre leur mission et la sienne. Il était loin de l'Allemagne de Goethe à l'Allemagne industrielle et démocrate de George, et là où le premier avait pu effectuer un compromis entre les besoins de sa nature et les exigences de la société, le deuxième se sentait appelé à une tâche plus révolutionnaire. Et, pour accomplir cette tâche, il éprouvait encore le besoin d'une forme nouvelle — tributaire, inévitablement, de la forme de Goethe, mais capable d'être le verbe d'une ère très différente de la sienne. (Nous avons vu que même la versification classique de Weimar n'était plus suffisamment parfaite pour répondre aux exigences de George). Et ainsi on ne peut guère penser que Goethe ait agi directement sur les thèmes ou la forme des poètes nouveaux⁴. Mais, en revanche, ils ont été profondément conscients d'être les héritiers d'une tradition spirituelle à laquelle son apport avait été

1. Cf. Gundolf, *Goethe*, p. 101-106.

2. Cf. Wolters, op. cit., p. 213.

3. Cf. *Bl. f. d. K.*, III, 2 (mars 1896), p. 62.

4. Cf. Gundolf, *George*, p. 47.

incommensurable. Et ils ont reconnu aussi que la langue poétique, instrument des harmonies futures, avait été façonnée avant tout par sa main puissante.

Si les éditeurs de *Deutsche Dichtung* accordent à Goethe une place capitale dans l'histoire de la poésie allemande, ils sont moins disposés à accepter l'opinion publique sur le lyrisme de Schiller. Il compte toutefois parmi les douze poètes auxquels George et Wolfskehl ont ouvert les pages de l'anthologie *Das Jahrhundert Goethes* en 1902, mais il n'y occupe qu'une place modeste. Dans la préface à la deuxième édition de 1910, les éditeurs se défendent, du reste, d'avoir méconnu la grandeur de Schiller. Ils ne cherchent point à déguiser que son œuvre poétique leur semble trop tendancieuse pour se hausser aux plus hautes régions de l'art, mais, en revanche, ils attestent une admiration profonde pour Schiller l'esthéticien.

Klopstock est représenté de façon plus ample que Schiller dans *Deutsche Dichtung*. Le groupe de George a apprécié la qualité sincère de son inspiration et la façon dont il trouvait, pour l'exprimer, des rythmes individuels. Le sentiment si profond du divin qui le distingue ne pouvait manquer de leur être sympathique, aussi bien que le caractère digne et austère de sa langue ennemie de la rhétorique. Pourtant il n'a jamais pu exister entre lui et les poètes nouveaux une sympathie aussi intime que celle qui les unissait à Goethe. Aussi ne se réclament-ils point de lui, non plus que de Schiller, dans les premières séries des *Blätter für die Kunst*.

Une place beaucoup plus grande que celle donnée à Schiller ou à Klopstock est accordée par *Deutsche Dichtung* à Hölderlin. Lui, mieux que tout autre, fut l'ancêtre allemand de la nouvelle poésie. Pourtant, dans la période qui nous occupe, le groupe de George ne se rendait pas encore compte de toute la profondeur de cette affinité. Il fallait la publication de *Der Siebente Ring* par George en 1907 et la découverte, par Norbert von Hellingrath, à partir de 1910, des derniers Hymnes de Hölderlin, pour révéler pleinement la parenté entre les deux poètes. Gundolf dit que George découvrit Hölderlin longtemps après Goethe, et qu'il ne réalisa pas entièrement la similitude qui existait entre leurs missions avant la révélation des derniers Hymnes, à une époque où il avait déjà formé sa propre conception de la vie¹. On ne trouve dans les *Blätter für die Kunst*

1. Cf. Gundolf, *George*, p. 47.

L'Influence du Symbolisme français.

avant 1900 qu'une seule allusion à Hölderlin¹. Toutefois, à la fin du siècle George et Wolfskehl l'estiment déjà assez haut pour penser qu'il faudrait inclure dans leur collection presque tous ses poèmes². Cette préférence pour Hölderlin dut céder pourtant alors au souci de proportion et au dessein de montrer les poètes, dans *Das Jahrhundert Goethes*, comme héritiers de la tradition goethéenne. Mais, même d'après ses poèmes donnés dans cette anthologie, il est possible de se former une idée des qualités qui attireraient le groupe des *Blätter für die Kunst*.

La poésie de Hölderlin, encore plus que celle de Goethe, souffrait depuis longtemps en Allemagne d'une interprétation incomplète. On voyait en lui de préférence le rêveur chez qui la nostalgie de la Grèce n'était en somme qu'une phase particulière de la fuite romantique hors de la réalité. Le groupe de George a admiré chez lui, au contraire, l'amour passionné de la nature et de la vie terrestre, la compréhension profonde de l'antiquité classique, la volonté intransigeante de la forme. Le culte de la nature qui inspire les passages les plus sublimes de *Hyperion* se montre continuellement dans les odes et les élégies classiques par lesquelles Hölderlin est représenté dans *Deutsche Dichtung*. Ce prétendu contempteur du réel est rempli d'extase à la seule vue de la lumière sainte, et croit que le secret du bonheur, pour les hommes, est de s'unir plus étroitement à la terre maternelle. Chez lui, comme chez les grands classiques, le vigoureux sentiment panthéiste amène une conception élargie de l'antiquité hellénique. Et, seul parmi les maîtres classiques, il est pleinement conscient du rôle du tragique dans l'art et dans la pensée grecs. Lui seul, dit George plus tard, sut découvrir la Grèce dionysiaque et orphique³. Le poète du *Schicksalslied* savait que la vie humaine est faite d'antithèses et que toute grande joie porte en elle le germe d'une grande douleur. Mais, comme les Hellènes, il aime et chante, non la révolte inutile, mais l'héroïsme qui maîtrise la douleur, et l'optimisme courageux qui proclame que la joie est encore plus immortelle que la tristesse. Non Goethe lui-même, le maître apollinien, a trouvé des accents plus sincères pour louer la « sérénité divine » que Hölderlin.

1. « Mit dem epheukranz in den locken wollte er gebete stammeln und siehe: sein mund verwirrte sich ! Hölderlin ». Karl Wolfskehl, *Blicke und Blitze*, Bl. f. d. K., III, 1 (janvier 1896), p. 22.

2. Cf. Wolters, op. cit., p. 220.

3. Cf. George, *Hölderlin* (Bl. f. d. K., XI et XII, 1919-1920, p. 11).

Et, en plus de la profondeur et de l'originalité de la pensée, combien la forme est puissante et personnelle chez Hölderlin ! Son style concis, où chaque mot reçoit une si forte valeur individuelle, exerce encore aujourd'hui le même sortilège. Il descendit, dit George, jusqu'à la source même de la langue et en tira le Verbe qui donne la vie ¹. Ce verbe est éminemment musical. Il a trouvé une nouvelle mélodie, dit Wilhelm Dilthey, la mélodie du cœur ². Dans des poèmes comme ceux à Diotima, l'emploi de mètres antiques perd tout caractère volontaire, tant les rythmes liturgiques correspondent parfaitement au sentiment du rythme universel de la vie qu'on sent animer l'âme du poète.

Nous avons indiqué qu'il fallait attendre encore presque une décade pour que toutes les analogies entre Hölderlin et le groupe de George fussent évidentes. Ajoutons ici qu'à partir de 1910 les allusions à sa poésie se multiplient dans les *Blätter für die Kunst* ³. A cette date le cercle de George est conscient d'avoir déjà réalisé son ambition d'introduire, dans une société d'élite, un idéal de culture tout nouveau. Et alors ils se tournent vers le Hölderlin prophète d'une ère nouvelle, celui qui s'était écrié : « Sie werden kommen, deine Menschen, Natur », car ils se sentent être eux-mêmes la jeunesse qu'il prévoyait. Il faut se rappeler que ce fut à cette époque même que Norbert von Hellingrath découvrit les derniers Hymnes de Hölderlin, où s'exprimait le plus nettement sa croyance dans une transformation future de la société. Mais on ne peut pas essayer ici de préciser tous les rapports entre la société prévue par Hölderlin et celle instaurée par George. Il faudrait pour cela avoir examiné au préalable *Der Siebente Ring* (1907), recueil composé après la rencontre avec Maximin, où George montre clairement pour la première fois la part qu'il donne,

1. Ibid.

2. Cf. W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, 3^e éd., Leipzig, 1910, p. 351.

3. Norbert von Hellingrath, *Pindarübertragungen von Hölderlin*, (Bl. f. d. K., VIII et IX, 1910) ; George, *An Hyperion* (ibid., X, 1914, p. 134) ; George, *Hölderlin* (ibid., XI et XII, 1919-1920, p. 11). C'est aussi au groupe de George qu'est due la meilleure édition des œuvres de Hölderlin, celle de N. von Hellingrath, qui contient les derniers Hymnes, découverts par lui. Cf. N. von Hellingrath, *Hölderlin, Sämtliche Werke*, Munich et Berlin, 1913-1923 (6 tomes). Cf. aussi N. von Hellingrath, *Pindarübertragungen von Hölderlin*, Berlin, *Blätter für die Kunst*, 1910 (2^e éd., Iéna, 1911) et *Hölderlin und die Deutschen*, Munich 1921 ; et F. Gundolf, *Hölderlins Archipelagus*, 1911.

dans la formation de la société nouvelle, à l'amour et à la jeunesse (compris dans le sens le plus haut et le plus spirituel). Ajoutons en conclusion que George et Hölderlin s'accordent à reconnaître, comme agent initial et suprême de toute révolution spirituelle, le verbe poétique

Goethe et Hölderlin sont, dans la ligne de la tradition classique, les deux maîtres vers lesquels George et son cercle se sont tournés avec le plus d'amour et de vénération. Une sympathie moins intime mais certaine existait entre eux et Platen. On a vu que Gérardy le cite avec Goethe comme ancêtre de la poésie nouvelle dans son poème *Dédicace* et dans son manifeste. Klein met une citation de Platen en tête de son essai *Über das rein formelle*, et il fait exception pour lui lorsqu'au cours du même essai il regrette les négligences que même les maîtres classiques se permettent parfois, quant à la forme¹. Dans *Deutsche Dichtung* Platen est représenté, entre tous, par le plus grand nombre de poèmes. Et il n'est pas difficile de comprendre la sympathie qu'inspirait au groupe de George ce poète dont l'idéal était « l'harmonieuse fusion de l'inspiration moderne et de l'art antique »². Ils ne pouvaient qu'admirer son attitude intransigeante à l'égard de la médiocrité contemporaine, son exaltation de la volonté et du travail, et, par-dessus tout, son sentiment de la divinité des belles formes. Il n'est pas étonnant que les éditeurs de *Deutsche Dichtung* ont inclu dans leur collection tout le cycle prestigieux des sonnets vénitiens. Eux-mêmes maîtres de la forme, ils ont dû goûter chez Platen la plasticité des images, la claire beauté des couleurs, la perfection sans défaillances des mètres et des rimes et le souci de composition d'où est né le groupement des morceaux en ordre cyclique. Mais, par contre, d'autres aspects de l'œuvre de Platen devaient leur être moins sympathiques. Wolters trouve à regretter chez lui le côté négatif et polémique de son talent, qui, s'il ne se manifeste pas autant dans les poèmes qu'ailleurs, s'y trahit quand même par un certain manque de chaleur³. Malgré toute l'admiration que les poètes des *Blätter für die Kunst* ressentaient évidemment pour ce grand maître classique, il n'a jamais pu avoir pour eux la même signification que Goethe ou Hölderlin.

1. *Bl. f. d. K.*, I, 3 (mars 1893), p. 84.

2. Paul Besson, *Platen*, Paris, 1894, p. 15.

3. Cf. Wolters, *op. cit.*, p. 223.

2. — LA TRADITION ROMANTIQUE. ROMANTISME ALLEMAND ET SYMBOLISME FRANÇAIS.

Ce n'est pas seulement à la tradition classique, c'est encore à la tradition romantique que se rattache le groupe de George. C'est par le nom de néoromantisme qu'on désigne le plus souvent le mouvement des *Blätter für die Kunst*. Et il existe une parenté indiscutable entre la création de poètes comme George, Hofmannsthal et Wolfskehl et celle de la première école romantique. Mais les relations des nouveaux poètes avec la tradition romantique sont plus complexes et plus malaisées à définir que leurs relations avec la tradition classique. Dans les premières séries des *Blätter für die Kunst* ils n'accordent point d'hommages aussi décisifs à un Novalis qu'à un Goethe ou à un Platen. Ce n'est qu'en 1896 que George décerne à un maître romantique — Jean Paul — un éloge vraiment chaleureux. Et pourtant, dès 1892, il existe une affinité indéniable entre l'école nouvelle et le romantisme allemand. Mais elle s'affirme plutôt de façon indirecte. C'est qu'en subissant, dans leur première période, l'ascendance du symbolisme français, George et ses disciples accueillent en même temps un idéal d'art qui s'harmonise à bien des égards avec celui des romantiques allemands. Il existe, en effet, entre le symbolisme français et le romantisme allemand une ressemblance frappante et qui n'a pas échappé à l'attention des critiques. Nous y avons déjà fait allusion, mais il faut y revenir ici avec plus de détails — d'autant plus que la question est soulevée par Klein dans les *Blätter für die Kunst* dès 1892. Après avoir discuté les rapports entre l'esthétique de George et celle du symbolisme français, il ajoute : « D'ailleurs, les sources de la « nouvelle Poésie »... doivent être cherchées en Allemagne, dans le romantisme allemand »¹. Et il cite comme preuve des « paroles clairvoyantes » de Novalis. En laissant pour le moment toute question d'origine, tâchons de constater ici de façon sommaire les principaux points de contact entre le symbolisme français et le romantisme allemand.

Il convient de noter d'abord que la ressemblance entre les deux écoles suscita de bonne heure l'attention de quelques critiques clairvoyants. En 1891 un des meilleurs historiens du

1. *Bl. f. d. K.*, I, 2 (décembre 1892), p. 47.

romantisme allemand trouve étonnant que personne n'ait encore établi un parallèle entre les deux mouvements ¹. Mais cette même année Jean Thorel publie dans les *Entretiens politiques et littéraires* un article qui a pour objet de relever les ressemblances nombreuses entre les deux esthétiques ². En 1894 Albert Saint-Paul, qui avait déjà loué la justesse de l'article de Thorel, rapproche, à propos de l'œuvre de George, le romantisme allemand et le symbolisme ³. Et, lorsque les « temps héroïques » du symbolisme sont déjà loin, Tancrède de Visan consacre un des chapitres de son étude à marquer à son tour « l'étroit rapport qui unit dans la même conception lyrique les poètes de la génération de Novalis et nos symbolistes français » ⁴.

Le lien entre le romantisme allemand et le symbolisme français est d'abord et surtout le lien entre deux idéalismes. Tous les deux mouvements sont des réactions contre l'intellectualisme et le matérialisme. Tous les deux revendiquent les droits souverains de l'imagination et du cœur. Pour Novalis, disciple de Fichte et de Schelling, c'est l'imagination créatrice qui est « la source commune du monde extérieur et du monde intérieur, la somme de toute réalité spirituelle ou matérielle ⁵ ». Seule l'âme peut nous révéler le sens de la vie et de la nature. « Tout me ramène en moi-même », dit le disciple à Saïs. « ... Je suis heureux de contempler les choses et les figures merveilleuses des salles, mais il me semble qu'elles ne sont que des images, des voiles, des ornements rassemblés autour d'une image divine ; et celle-ci occupe sans cesse mes pensées. Je ne la cherche pas, mais je cherche souvent en elles... » ⁶. Et n'est-ce pas là une foi dans l'univers spirituel toute semblable à celle qu'on retrouve dans les œuvres symbolistes ? « M. Mallarmé, écrit Téodor de Wyzewa, dans un passage cité par Thorel, admet la réalité du monde, mais il l'admet comme une réalité de fiction... »

1. O. F. Walzel dans *Jahresbericht für neuere deutsche Literaturgeschichte*, 1891 (Cf. la section sur *Romantik*, IV, II, 1-3).

2. J. Thorel, *Les Romantiques allemands et les Symbolistes français (Entretiens politiques et littéraires)*, septembre 1891.

3. Cf. *Portraits du prochain Siècle*, 1894, p. 90. Cf. aussi Paul Remer, *Die Symbolisten. Eine neue literarische Schule in Frankreich (Die Gegenwart*, 1890, n° 25) pour une autre allusion, dans ce premier temps, aux rapports entre les deux écoles.

4. T. de Visan, *L'Attitude du lyrisme contemporain*, p. 396-423 (*le Romantisme allemand et le Symbolisme français*).

5. H. Lichtenberger, *Novalis*, 1912, p. 142.

6. Cf. *Les Disciples à Saïs et les Fragments de Novalis*, traduits de l'allemand et précédés d'une introduction par Maurice Maeterlinck, Bruxelles, 1895, p. 7.

Et Thorel rappelle encore des phrases de Villiers de l'Isle-Adam comme « Tu crois apprendre, tu te retrouves : l'univers n'est qu'un prétexte à ce développement de toute conscience... » Une conception aussi idéaliste de l'existence conduit inévitablement à une conception symboliste de l'art. On trouve chez les romantiques allemands, aussi bien que chez les symbolistes, des passages où la nature symbolique de la poésie est reconnue formellement. Klein cite ces paroles de Novalis : « A quoi servent des descriptions qui laissent froids le cœur et l'esprit, des descriptions mortes de la nature morte ? Il faut qu'au moins elles soient symboliques...¹ ». Et encore : « Il faut que toute production du poète soit symbolique ou émouvante. Émouvant veut dire ici tout ce qui affecte, en général. Le symbolique n'affecte pas directement ; il met en jeu l'activité personnelle »². Et Schlegel proclame à son tour que le vrai poète ne voit dans chaque chose et chaque événement que les hiéroglyphes d'un principe supérieur³. Ajoutons que cette vision symbolique est amenée également dans les deux cas non par la pensée logique mais par l'intuition poétique. « Les poètes de 1795, dit Tancred de Visan, ne se contentent pas de tourner en ridicule ce que Novalis nomme « l'intellect pétrifiant » ; ils remplacent le mot « Vernunft » par celui de « Gemüth ». Au centre du moi ils installent le cœur, avec tout ce que ce mot comporte de sens intuitif et émotionnel⁴ ». Et de Visan ne manque pas d'attirer l'attention sur l'analogie de cette attitude et celle des poètes contemporains qui « à côté de l'intelligence discursive... admettent, de façon plus ou moins consciente, une faculté lyrique ayant son activité propre et permettant d'avoir de l'univers une sorte de vision centrale et directe⁵ ». Notons enfin que la conception symbolique de la poésie amène chez les romantiques allemands, tout comme chez les symbolistes, l'amour des mythes et des légendes.

Une telle similarité d'esthétique ne pouvait manquer de produire

1. Traduction de Maeterlinck, op. cit., p. 193. Cf. *Bl. f. d. K.*, I, 2 (décembre 1892), p. 47. « Was helfen uns beschreibungen die geist und herz kalt lassen, leblose beschreibungen der leblosen natur. Sie müssen wenigstens symbolisch sein.. »

2. Traduction de Maeterlinck, op. cit., p. 193-194. Cf. *Bl. f. d. K.*, loc. cit. « Alle darstellung des dichters muss symbolisch oder rührend sein (rührend für affizierend überhaupt). das symbolische affiziert nicht unmittelbar, es veranlasst selbstthätigkeit ».

3. Cr. Fr. Schlegel, *Brief über den Roman*, *Athenaeum*, III, 1, (Berlin, 1800), p. 121.

4. T. de Visan, op. cit., p. 404.

5. Ibid., p. 412.

aussi une similarité dans la forme. Les romantiques allemands, préoccupés à chercher derrière tous les phénomènes — et fût-ce les plus dissemblables — l'essentielle Unité, ont eu l'intuition de cette correspondance des arts qui devait tant fasciner la génération symboliste. Baudelaire s'en réfère une fois, en parlant des correspondances des sens différents, à un passage de Hoffmann¹. Mais cette prescience existait déjà dans la première école romantique. Tieck fait un rapprochement entre les couleurs et les sons². Novalis a le pressentiment que c'est le drame musical qui, pour être une synthèse de tous les arts, représentera l'art suprême³. Et il dit dans une phrase prophétique, qui est encore citée par Klein : « La poésie, au sens strict, semble être l'art intermédiaire entre l'art plastique et la musique. La mesure correspondrait-elle à la forme, et le son à la couleur⁴ ? » Pour Brentano les sons, les couleurs et les formes parlent tous également à notre âme d'une même patrie lointaine⁵. Mais c'est surtout à la musique que les romantiques, comme les symbolistes, empruntent leurs procédés. Comment pouvait-il en être autrement puisque seule la musique peut exprimer le sentiment à l'état pur ? Jean-Paul ne disait-il déjà qu'elle seule pouvait donner un nom au grand désir éternellement insatisfait qui est dans le cœur de tout homme ? Wackenroder demande aux sons de venir le libérer de sa « douloureuse recherche terrestre des mots ». Tieck croit que l'homme peut s'exprimer tout aussi bien par des tons d'instrument que par ce qu'on appelle des pensées. Novalis rêve de la possibilité de composer des poèmes qui soient « simplement sonores, et pleins de mots éclatants, mais dépourvus de sens et de cohésion, dont, tout au plus, quelques strophes sont compréhensibles, comme des fragments des choses les plus diverses... »⁶. Et qui ne reconnaît pas l'affinité entre cette ambition

1. Cf. *Curiosités Esthétiques* (éd Calmann-Lévy), p. 93.

2. Cf. les essais de Tieck sur *Die Farben* et *Die Töne*. (Voir l'édition des *Werke und Briefe* de W. H. Wackenroder publiée à Iéna en 1910, tome I, p. 263 et 295).

3. Voir Novalis, *Schriften*. Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses von Ernst Heilborn, Berlin, 1901, II, 1, p. 88.

4. Traduction de Maeterlinck, op. cit., p. 191. Cf. *Bl. f. d. K.*, loc. cit. « Die poesie im strengen sinn scheint fast die mittelkunst zwischen den bildenden und tönenden künsten zu sein. sollte der takt der figur, der ton der farbe entsprechen ? »

5. Cf. son poème *Heimweh*, reproduit par George et Wolfskehl dans *Das Jahrhundert Goethes (Deutsche Dichtung, III)*, p. 74.

6. « Es müsste Gedichte geben können, bloss wohklingend und voll schöner Worte, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang — höchsten einzelne Strophen verständlich — wie lauter Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen... », Novalis, *Schriften* (éd. E. Heilborn), II, 1, p. 279. Tr. de Maeterlinck, op. cit., p. 131.

et celle de Verlaine et surtout de Mallarmé ? Enfin le désir de libérer le moi de toutes les entraves amène chez les romantiques, comme chez les symbolistes, le désir d'une forme rythmique plus souple que celle des classiques.

L'analogie entre le symbolisme français et le romantisme allemand est donc indiscutable. Mais on ne saurait en déduire que les sources du symbolisme sont à chercher uniquement en Allemagne. Bien des causes ont contribué à produire cette ressemblance. Il y a d'abord la similarité inévitable entre deux renaissances idéalistes. Et puis il est de toute évidence que les caractères principaux que le symbolisme partage avec le romantisme allemand — l'idéalisme mystique, l'emploi du symbole et le souci de la musique verbale — sont des caractères inhérents à la poésie romantique en général. Ils faisaient partie de l'héritage spirituel qui fut transmis aux symbolistes par les maîtres du romantisme français, et c'est en France et non en Allemagne qu'il faudrait chercher les origines primitives du mouvement symboliste. On sait aussi combien des ancêtres plus immédiats, surtout Baudelaire, aidaient à l'éclosion de la poésie nouvelle. Mais certaines influences venues de l'étranger ont contribué, elles aussi, à déterminer dans le même sens la poésie symboliste. Telle était l'influence de la peinture et de la poésie anglaises, dont on a déjà parlé. Et il y avait aussi un courant de pensée venu directement de l'Allemagne qui agissait puissamment sur le symbolisme. C'était l'influence exercée par l'œuvre de Wagner. Dès 1885 la *Revue Wagnérienne* commence à faire connaître cette œuvre sous tous les aspects et à montrer sa portée métaphysique. « ...On aperçut derrière l'orchestrateur incomparable, dit Camille Mauclair, un poète et un métaphysicien comme l'Allemagne n'en avait plus vu depuis Goethe... Cette œuvre allégorique et philosophique se révéla comme un produit direct de l'idéalisme allemand¹. » La doctrine propagée par la *Revue Wagnérienne* résume en effet les tendances des philosophes romantiques. Jean Thorel fait remarquer en 1891 sa parenté avec la pensée de Fichte, et un lien encore plus étroit la rattache à celle de Schopenhauer. Dès lors on ne s'étonne pas de trouver dans les réalisations wagnériennes bien des tendances qui s'annonçaient déjà chez la génération de Novalis. La formule « si simple et si claire » de Schopenhauer, « Le monde est ma représentation », n'est-elle pas toute proche de la croyance

1. C. Mauclair, *Souvenirs sur le mouvement symboliste en France, 1884-1897* (*La Nouvelle Revue*, le 15 octobre 1897).

centrale de Novalis ? L'œuvre de Wagner partage avec celle des romantiques l'exaltation du moi et surtout du moi intuitif et subconscient, le culte de l'art, le goût du symbole, le désir de synthèse. Et tous ces aspects de son art ont contribué à former la génération symboliste et à mettre en déroute le naturalisme. « Ces conceptions d'un théâtre héroïque, fictif, synthétique, légendaire, à personnages abstraits, démentaient toutes les tendances à la fameuse « vérité immédiate...¹ » Mais plus que tout c'était la musique wagnérienne qui agissait sur les jeunes poètes, exprimant par ses symphonies, mieux que ne sauraient le faire les mots les plus évocateurs, la conscience de l'unité dans la diversité qui est le fond de tout symbolisme. Quoi de surprenant si cette orchestration ait séduit toute la génération symboliste, à commencer par Baudelaire et Mallarmé ?

C'est par l'intermédiaire de l'œuvre de Wagner, bien plus que par la fréquentation directe des philosophes et des poètes étrangers, que les poètes symbolistes ont pris contact avec l'idéal du romantisme allemand. Mais rappelons aussi le rôle de l'hégélianisme dans l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam, l'influence des théories de l'inconscient de Hartmann sur Jules Laforgue et surtout l'admiration intense pour Novalis ressentie par Maurice Maeterlinck. Maeterlinck publie en 1895 une traduction (dont une partie avait paru déjà dans les revues) des *Disciples à Saïs et les Fragments de Novalis*, précédée d'une étude. Il voit dans l'œuvre du mystique allemand une des meilleures preuves de la grandeur de l'âme humaine, un témoignage que « nous ne fûmes pas tous des habitants satisfaits de la terre ». Il est intéressant de noter qu'à la même époque Paul Gérardy prépare une traduction française des « hymnes à la nuit, des chants spirituels et des poésies diverses de Novalis », et, un peu plus tard, une étude sur Novalis². Du reste, dans son essai sur Böcklin il traduit (dans un passage reproduit dans les *Blätter für die Kunst*) le « poème divin de la lumière que chante Novalis avant sa fuite vers « la sainte nuit, inexprimable, pleine de mystère³. » Il est certain que les poètes de l'époque symboliste, s'ils ne connaissaient pas à fond le romantisme allemand, s'en

1. Ibid.

2. La traduction est annoncée dans le *Réveil* en 1894 et dans *A la gloire de Böcklin* (1895), et l'étude dans *Roseaux* (1898).

3. Cf. *A la gloire de Böcklin*, p. 50-51 et *Bl. f. d. K.*, III, 2 (mars 1896), p. 51. L'extrait en question se trouve au commencement du premier Hymne à la Nuit.

faisaient une idée bien plus juste que leurs précurseurs romantiques, qui, avec l'exception de Madame de Staël, n'y goûtaient guère que l'exaltation du gothique et de la légende¹.

Mais s'il existe entre le symbolisme français et le romantisme allemand une ressemblance frappante, il faut ajouter encore qu'à bien des égards le symbolisme complète et dépasse l'école plus ancienne d'outre-Rhin et que même, sur certains points, il s'y oppose. Et le groupe de George, en accueillant l'idéal symboliste, montre par là que lui aussi ne se laisse point assimiler entièrement au romantisme allemand. En effet, combien la réalisation d'une poésie symbolique et synthétique est plus consciente et plus complexe chez les poètes français de 1885 que chez la génération de Novalis ! Le sens des correspondances et le souci de l'harmonie verbale reçoivent chez eux une expression à la fois plus hardie et plus subtile. Et c'est avant tout vers cette poésie moderne que se tournent, dans leur première période, les poètes des *Blätter für die Kunst*, conscients qu'il s'agit là de symbolisme et de synthétisme sous une forme plus en harmonie avec la sensibilité contemporaine. Et ils goûtent encore dans la poésie symboliste, surtout dans celle de Baudelaire et de Mallarmé, des qualités qui font défaut aux romantiques allemands. Nous avons vu comment les maîtres du symbolisme savaient, tout en accueillant le mystère symboliste, conserver aussi la beauté classique et romane. On chercherait en vain chez les romantiques des réalisations plastiques et sculpturales telles que les disciples de George en admiraient chez certains des symbolistes et qu'ils désiraient si ardemment incorporer à leur propre poésie. Et c'est encore la régularité classique de la forme, conservée par des poètes comme Baudelaire et Mallarmé, qui manque, dans une telle perfection, au romantisme allemand. « Les romantiques, dit Klein en 1893, malgré leur désir zélé de faire prédominer dans le poème l'élément musical, n'ont pas visé à perfectionner la mesure et la rime — pas assez, au moins, pour qu'on puisse les signaler au-dessus de leurs adversaires littéraires². » En réalité, l'effort de Novalis portait surtout, on le sait, au moins dans les *Hymnen an die Nacht*, sur la dissolution de la forme régulière chère aux classiques. L'emploi prépondérant du vers libre dans les *Hymnen an die Nacht* était en opposition directe avec les tendances des *Blätter für die Kunst*.

1. Cf. T. de Visan, loc. cit.

2. *Bl. f. d. K.*, I, 3 (mars 1893), p. 84.

Ajoutons enfin que c'est encore dans leur conception du but de l'œuvre d'art que les disciples de George se distinguent très nettement des romantiques allemands, tout en se rapprochant des symbolistes français. Les théories de l'art pour l'art et de la poésie pure sont en contradiction flagrante avec l'ambition romantique d'accomplir la synthèse, non seulement de tous les arts, mais encore de toutes les sciences. « Plus la poésie devient science et plus elle devient art » lit-on dans l'*Athenäum* ¹, et Novalis déclare : « La distinction de la philosophie et de la poésie n'est qu'apparente, et à leur commun préjudice » ². On sait qu'il reconnaissait en plus un rapport intime entre l'art et la morale. Ne dit-il pas dans *Die Lehrlinge zu Sais* : « L'action morale est la grande tentative dans laquelle se résolvent toutes les énigmes des innombrables phénomènes ³ ». Quelle contraste entre cette attitude et celle des jeunes poètes qui, en 1894, dénoncent en termes si explicites « le voile de la morale ! »

Pour toutes ces raisons le romantisme allemand n'avait pas et ne pouvait avoir pour la nouvelle poésie, dans sa toute première période, la même importance que le symbolisme français. Mais il n'en est pas moins sûr, répétons-le, qu'en subissant l'influence de la poésie française le cercle de George faisait preuve en même temps d'une profonde affinité avec la tradition romantique de leur propre pays. Il faut ajouter maintenant que plus tard, lorsque la nouvelle poésie s'est affermie, et qu'elle est consciente de s'être assimilé complètement les tendances classiques et romanes, elle ne recule plus devant le contact immédiat avec les maîtres romantiques. Elle retrouve alors chez eux bien des qualités qu'elle avait admirées sous une forme plus extrême dans la poésie symboliste. On trouve dans la troisième série des *Blätter für die Kunst* une allusion au « Maître immortel du Titan » ⁴, et surtout un éloge enthousiaste de Jean Paul par George ⁵, et il y a un poème inspiré

1 *Athenaeum* I, 2, Berlin 1798, p. 71 : « Je mehr die Poesie Wissenschaft wird, je mehr wird sie auch Kunst ».

2. Cité par T. de Visan, loc. cit.

3. Traduction de Maeterlinck, op. cit., p. 23.

4. Cf. *Bl. f. d. K.*, III, 1 (janvier 1896), p. 2.

5. *Lobrede auf Jean Paul* (*Bl. f. d. K.*, III, 2, mars 1896, p. 59-62). Wolters dit op. cit., p. 214) que ce fut au moment de composer *Das Jahr der Seele* que George aperçut pleinement pour la première fois la véritable grandeur de Jean Paul.

par Jean Paul dans le *Teppich des Lebens* en 1899¹. Enfin, à la fin du siècle, *Deutsche Dichtung* vient éclairer les rapports entre la nouvelle poésie et la tradition romantique en consacrant un volume entier à Jean Paul, et en donnant une place considérable, dans *Das Jahrhundert Goethes*, à Novalis, Brentano et Eichendorff.

Les éditeurs de *Deutsche Dichtung* ont vu dans Jean Paul Friedrich Richter le seul auteur allemand moderne digne d'être placé à côté de Goethe. Mais il faut ajouter que les qualités qu'ils admirent en lui sont loin d'être celles qu'on associe le plus couramment avec son nom. Plus encore que leur Goethe, leur Jean Paul est une découverte. L'anthologie publiée en 1900 dans l'édition des *Blätter für die Kunst* avec le titre *Jean Paul. Un Livre d'Heures pour ses admirateurs (Ein Stundenbuch für seine Verehrer)* le montre sous une lumière nouvelle. D'ailleurs, ce sont les éditeurs eux-mêmes qui, dans la préface, tiennent à expliquer le point de vue nouveau qui les a guidés en faisant leur choix parmi les créations de Jean Paul. Et ils commencent par désavouer très nettement toute admiration pour certains côtés très connus de son œuvre. Ce ne sont ni ses nombreux tableaux de genre ni ses intrigues enchevêtrées et souvent maladroites ni encore ses fréquentes interpolations humoristiques qui les attirent. Non qu'ils méconnaissent l'origine toute naturelle de ces qualités. Dès 1896 George avait rappelé aux lecteurs des *Blätter für die Kunst* que l'élément baroque chez Jean Paul était le résultat inévitable de son époque et de son milieu, et que, dans ses transitions abruptes du sublime au grotesque, il ne faisait que reproduire dans son art les limitations qu'une réalité souvent mesquine imposait à ses propres rêves. Mais ce n'est point à l'écrivain baroque que les éditeurs de *Deutsche Dichtung* accordent leurs hommages — c'est au « Jean Paul non encore vu des sons et des rêves », au poète à l'essor éthéré, au musicien incomparable. Les morceaux qui composent leur anthologie, ce sont en effet ces « Begeisterung-Stellen » — merveilles de prose poétique — qui traversent comme des éclairs l'œuvre gigantesque de Jean Paul. L'auteur de ces poèmes en prose miraculeux représente pour eux, non, il est vrai, le plus grand poète allemand — car « celui-là, c'est Goethe » — mais « la plus grande force poétique des Allemands » (« die grösste dichterische kraft der Deutschen »)².

Ce qui caractérise les « Begeisterung-Stellen » de Jean Paul,

1. Jean Paul, *Der Teppich des Lebens*, p. 59.

2. Cf. la préface à la 2^e édition (1910).

c'est avant tout l'essor de l'imagination créatrice. Toute la magie ineffable des songes y est enclose — de ces songes où les facultés les plus sublimes de l'âme se déploient librement. Tout l'univers s'illumine alors dans la clarté merveilleuse que jette autour d'elle cette âme embrasée d'amour pour les créatures et pour le Créateur. Les limites du temps et de l'espace n'existent plus pour elle ; dans ses moments d'extase elle s'élance dans l'infini et s'élève jusqu'à des champs élyséens fleuris d'étoiles et entre-croisés de ruisseaux mélodieux dont la voix est l'écho de la voix même de Dieu. Et cet amour de l'infini va de pair avec l'amour de la nature, car Jean Paul voit dans celle-ci une révélation — incomplète, sans doute, mais pourtant très précieuse — de celui-là. Le poète des visions cosmiques, pour qui « l'univers est le mot le plus élevé et le plus hardi du langage, et la pensée la plus rare ¹ », est aussi le poète des bois et des prés et des humbles fleurs champêtres, la « flûte de Maiental et Blumenbühl ² ».

Et c'est encore la forme dans laquelle Jean Paul communique ses visions qui séduit le groupe des *Blätter für die Kunst*. Poète essentiellement subjectif, il s'occupe beaucoup moins à reproduire la réalité extérieure qu'à suggérer les impressions qu'il en a reçues. « La nature extérieure, dit-il dans son *Esthétique*, en passant par la nature intérieure devient tout autre. . ³ ». Et ses impressions personnelles, il les suggère au moyen d'une langue où l'évocation des couleurs, des sons et des parfums joue un rôle capital. C'est à bon titre que George signale chez lui en 1896 une parenté remarquable avec les jeunes poètes contemporains et l'appelle un ancêtre de tout l'art impressionniste actuel (« ein vater der ganzen heutigen eindrucks-kunst ») ⁴. En effet, la prose poétique de l'auteur de *Hesperus* et de *Titan* n'est-elle pas pleine, autant que celle d'un moderne, de nuances irisées, et ne parvient-elle pas, elle aussi, à suggérer l'inexprimable en empruntant à la musique son mouvement perpétuel et ses tons enchanteurs ? Ce fut Jean Paul, dit George, qui dota la langue allemande des couleurs les plus riches et des sonorités les plus profondes.

1. Cité par E. Rousse, *Jean Paul. Œuvres diverses. Étude et traduction française*. Paris, 1885, p. 100.

2. Cf. George, *Jean Paul*, loc. cit.

3. Cité par E. Rousse, op. cit., p. 102.

4. George, *Lobrede auf Jean Paul*, loc. cit. Remarquons en passant qu'une des « œuvres mystiques » de Jean Paul, *Hylo et Méhalla* est traduite dans le *Mercur de France* en octobre 1891 par Jules Bois et Henri Albert.

C'est encore *Das Jahrhundert Goethes* (1902) qui, en accordant une place importante à Novalis, Brentano et Eichendorff, indique de nouveau la sympathie ressentie par le groupe de George pour la tradition romantique. On retrouve chez ces trois poètes la conception si élevée de la vocation poétique qui est un des dogmes essentiels du romantisme allemand :

...jedes
Hat einen herrn, nur der herr nicht..
So auch der sänger¹

chante Brentano. A travers les poèmes de tous les trois transparaît un dévouement infatigable envers un idéal spirituel qui les élève d'emblée aux sommets du symbolisme. Et leurs poèmes charment aussi par ces qualités musicales qui sont inaliénables au romantisme. *Das Jahrhundert Goethes* fait une place particulièrement grande à Clemens Brentano, le musicien par excellence parmi les poètes romantiques. « Comme il pouvait chanter et quel chanteur il était² ! » dit Wolfskehl, qui note chez lui la méthode de composition essentiellement musicale. On trouve dans *Das Jahrhundert Goethes* les poèmes de sa maturité comme *Einsam will ich untergehn* et *Aus einem kranken Herzen*, où la simple mélodie de la chanson populaire, qu'il reproduisait avec tant de génie dans sa jeunesse, fait place aux procédés thématiques et symphoniques.

Il faut ajouter encore que l'héritage du romantisme allemand transparaît souvent chez les cinq derniers poètes inclus dans l'anthologie : Heine, Lenau, Hebbel, Mörike et C. F. Meyer. Le premier — qui occupe, entre tous, la moindre place dans *Deutsche Dichtung* — n'est représenté, en effet, que par ceux de ses poèmes où l'élément romantique se montre avec le moins d'alliage. Dans l'œuvre des quatre autres le cercle de George voyait, en plus des restes de la tradition, des indices de la naissance d'un art nouveau et moderne³. Chez C. F. Meyer, en particulier, on ne peut pas méconnaître les éléments neufs, surtout l'affinité avec les littératures romanes. Mais n'est-ce pas avant tout l'inquiétude éternelle des romantiques qui parle dans les poèmes d'un Mörike ou d'un Lenau ?

1. *Nachklänge Beethovenscher Musik, Das Jahrhundert Goethes*, p. 83.

2. Cité par Wolters, op. cit., p. 222.

3. Cf. Wolters, op. cit., p. 225.

Après la publication de *Deutsche Dichtung* il serait vain de nier l'affinité entre le cercle de George et la tradition romantique. D'ailleurs, leurs œuvres mêmes en témoignent. George se rapproche de Novalis par son idée du poète et par le caractère aristocrate de son idéal d'art, comme il se rapproche de Jean Paul, surtout dans *Das Jahr der Seele*, par ses évocations magiques de la nature. Wolfskehl montre une parenté intime avec Novalis (qu'il cite une fois dans ses aphorismes comme un précurseur¹) dans son essai *Über die Dunkelheit*, où il exalte l'intuition sur la raison, et la « sainte nuit » sur la lumière cruelle. On pense aux *Hymnen an die Nacht* en lisant des vers comme

Botin mit möhnbethauten schwingen
Wann rufst du mich zum reihn² ?

Et Wolfskehl se rapproche encore de Brentano par la composition musicale de ses strophes. Mais c'est Hugo von Hofmannsthal qui mérite par excellence le nom de néoromantique. Comme Novalis il attache une valeur mystique à la poésie, et encore à l'enfance et au rêve ; comme Novalis il croit à « l'absolue idéalité du réel, et l'absolue réalité de l'idéal³ » ; et comme Novalis enfin il voit la vie elle-même comme une illusion.

Il est donc certain qu'on doit compter les grands romantiques, aussi bien que les maîtres du classicisme, parmi les ancêtres de la poésie nouvelle. Nous avons vu que, dans sa toute première période, une influence romantique lui arrivait déjà par la voie du symbolisme, et que, plus tard, l'admiration du cercle de George pour Jean Paul et la génération de Novalis s'affirmait de façon explicite. Mais donnons-nous garde d'oublier que cette admiration n'alla jamais jusqu'à accepter l'idéal romantique de façon intégrale. Symbolisme et musique, vénération pour le rôle du poète, richesse colorée de la langue, toutes ces qualités romantiques sont devenues aussi des caractères inaliénables de la poésie nouvelle. Mais il faut bien ajouter que l'idéalisme absolu qui est la conséquence la plus extrême de l'aspiration romantique n'a jamais été

1. « Ein atmen in ihrer zukunft : die falter ungeborener lenze haben ihre sternen geküsst : Shelley, Novalis ». *Bl. f. d. K.*, III, 1 (janvier 1896), p. 22.

2. K. Wolfskehl, *Gesammelte Dichtungen*, p. 101. Wolfskehl a publié plus tard une édition des poèmes mystiques de Novalis. Cf. *Novalis. Die mystischen Gedichte*, zusammengestellt von K. Wolfskehl, Munich, 1922.

3. G. Bianquis, op. cit., p. 94.

une caractéristique des *Blätter für die Kunst*. Nous avons vu qu'au moment de fonder sa revue George avait déjà laissé derrière lui la période de sa vie où il n'admettait que le rêve pur — phase dont *Algabal* est le superbe monument. Dès lors, lui et ses disciples, s'ils peuvent rejoindre Novalis dans son exaltation de l'idéal, ne sont plus d'accord avec lui lorsqu'il ne voit qu'illusion dans ce réel qui est pour eux l'organe prédestiné de la révélation. Il y a une différence profonde entre le poète de *Das Jahr der Seele* et celui des « Hymnes à la nuit », qui « se sentira toujours comme un étranger dans le monde des réalités sensibles et de la lumière ¹ » et qui, s'il se soumet aux tâches quotidiennes de l'existence, le fait toujours « avec l'espoir passionné du « retour » prochain et définitif au sein de la patrie céleste ² ». Il est significatif que George ait préféré, entre tous les représentants de la tradition romantique, Jean Paul, chez qui l'amour de la nature va de pair avec celui du rêve. Nous avons vu que Hofmannsthal, qui, de tous les poètes nouveaux, partageait de la façon la plus intime les sentiments de Novalis sur le caractère illusoire de notre existence, devait se séparer du groupe de George. Et il est intéressant d'observer combien la célèbre ironie romantique, corollaire du sentiment de la vie comme illusion, est étrangère, dès le début, à l'esthétique nouvelle.

Nous avons vu donc que l'esthétique des *Blätter für die Kunst* relève et de la tradition classique et de la tradition romantique. Dans la préface à l'anthologie de Jean Paul, publiée en 1900, les éditeurs de *Deutsche Dichtung* contrastent les dons du maître romantique avec ceux de Goethe, pour remarquer ensuite que les deux courants d'art sont également importants, et que le nouveau mouvement poétique ne se laisse comprendre que de ceux qui savent les apprécier tous les deux. C'est en effet dans la réconciliation des traditions classiques et romantiques que réside un des mérites principaux des *Blätter für die Kunst*. Mais il faut bien ajouter qu'une telle réconciliation ne peut jamais être tout à fait complète. Et, malgré l'assimilation de tant de tendances romantiques, c'est l'élément classique qui prédomine dans les *Blätter für die Kunst*. Cette prédominance devient plus claire avec le temps. Nous avons vu que dans les cinq dernières séries des *Blätter für*

1. J.-E. Spenlé, *Novalis, Essai sur l'idéalisme romantique en Allemagne*, 1904, p. 106.

2. Ibid.

die Kunst c'est Hölderlin, représentant de l'idéal antique et classique, qui est reconnu comme étant l'ancêtre principal de la poésie nouvelle¹.

3. — NIETZSCHE.

On ne saurait conclure sans faire allusion à un précurseur plus immédiat et même presque contemporain. L'œuvre de Friedrich Nietzsche, qui s'interrompt de façon si tragique l'année avant la publication de *Hymnen*, doit certainement être considérée comme un des facteurs qui ont aidé à l'éclosion de la poésie nouvelle. De bonne heure, la grandeur du génie de l'auteur de *Also sprach Zarathustra* est reconnue dans les *Blätter für die Kunst*. Klein cite en 1892 « l'orateur Friedrich Nietzsche » avec Wagner, Böcklin et Klinger comme étant un représentant de l'idéal nouveau². Et il dit encore qu'on pourrait donner comme mot d'ordre de tous les groupes différents qui combattent pour une poésie moderne cette parole de Nietzsche sur les poètes : « Que savaient-ils jusqu'à présent de l'ardeur des sons³ ? » Nous avons vu que Fritz Kögel, le futur éditeur des œuvres de Nietzsche⁴, fut parmi les premiers collaborateurs des *Blätter für die Kunst*. Paul Gérardy, dans son manifeste, dit des nouveaux poètes : « Le geste magique de Zarathustra leur montra la route âpre, glorieuse et solitaire ». Dans la troisième série des *Blätter für die Kunst* il y a encore une référence à Zarathustra⁵, et lorsque les jeunes poètes invoquent l'exemple des grands Allemands de l'époque moderne, ils citent le nom de Nietzsche après celui de Goethe⁶. Dans le morceau *Über Kraft* dans la même série, George cite la parole de Nietzsche, « Écris avec du sang⁷ ». Enfin, à l'occasion de sa mort, George et Wolfs-

1. On trouve aussi dans ces dernières séries encore une reconnaissance de la parenté de la nouvelle poésie avec Goethe. C'est le poème de George, *Goethes letzte Nacht in Italien* (*Bl. f. d. K.*, VIII et IX, 1910).

2. Cf. *Bl. f. d. K.*, I, 2 (décembre 1892), p. 50.

3. Ibid., p. 48. Cf. *Also sprach Zarathustra*, II, 39.

4. Cf. Nietzsche, *Werke* (2 séries), Leipzig, 1895-1897. La 1^{re} série comprend huit volumes, avec notices de Fritz Kögel et E. von der Hellen.

5. « Einfach liegt was wir teils erstrebten teils verewigten : eine kunst frei von jedem dienst : über dem leben nachdem sie das leben durchdrungen hat : die nach dem Zarathustrawaisen zur höchsten aufgabe des lebens werden kann. ». *Bl. f. d. K.*, III, 1 (janvier 1896), p. 2.

6. Cf. p. 517.

7. *Bl. f. d. K.*, III, 1, p. 31. Cf. *Also sprach Zarathustra*, I, 7.

kehl le célèbrent dans les *Blätter für die Kunst* par deux poèmes qui ne laissent pas de doute sur la haute estime où ils le tenaient¹.

Dans leur première période, lorsqu'ils s'occupent avant tout de la révolution esthétique, les poètes des *Blätter für die Kunst* ne sont pas si proches que plus tard du maître de Zarathustra. Mais, dès lors, Nietzsche les attire par la magie de son style. « Le seul écrivain qui marque une époque dans le style moderne, dont les poètes pourraient tirer quelque parti, » écrit George dans les premières années du mouvement, « n'est pas poète lui-même mais philosophe. On regrette presque d'avoir dit que Friedrich Nietzsche n'est pas poète. Sa langue raffinée, radieuse, musicale, est tout à fait quelque chose d'original et d'unique chez nous. Mais lui — chose étrange — dont la prose philosophique est d'une beauté extraordinaire, n'a atteint que le médiocre en s'essayant au vers. Citons les « Lieder des prinzen Vogelfrei » dans la « *Gaya Scienza* » ...² ». Il est évident que le lyrisme le plus caractéristique de Nietzsche, celui des « Dionysos-Dithyramben » de Zarathustra, ne pouvait influencer directement la forme strictement métrique des poètes nouveaux. Et il faut ajouter que le style de Zarathustra, malgré son caractère impressionniste, ne ressemble guère, en général, au leur. Mais l'important c'est que, même dans cette période d'esthétisme pur, le cercle de George ne peut résister à la séduction lyrique de la philosophie nietzschéenne.

On peut voir un premier point de contact avec la pensée de Nietzsche dans l'attitude envers la morale exprimée dans les *Blätter für die Kunst* en 1894. Nous avons vu qu'en niant pour l'œuvre d'art tout but moral le groupe de George accusait une ressemblance avec les partisans français de « l'art pour l'art », surtout Baudelaire. Mais ces poètes vont plus loin que Baudelaire en déclarant que les valeurs morales traditionnelles elles-mêmes n'ont pas d'importance pour leur œuvre³. On devine ici l'apport de Nietzsche, et c'est à Nietzsche encore que fait songer Ludwig Klages lorsqu'il se plaint qu'on ait introduit dans l'esthétique « toute la morale avec ses valeurs éternellement changeantes » (« die

1. Cf. George *Nietzsche, Bl. f. d. K.*, V, (1900-1901), p. 5 et K. Wolfskehl, *Zarathustra*, ibid., p. 7. Cf. aussi George, *Der Siebente Ring*, p. 12, et Wolfskehl, *Gesammelte Dichtungen*, p. 12.

2. Manuscrit inédit déjà cité.

3. « auch die freisten der freien konnte ohne den sittlichen deckmantel nicht auskommen (man denke an die begriffe von schuld u. s. w.) der uns ganz wertlos geworden ist. » *Bl. f. d. K.*, II, 2 (mars 1894), p. 34.

ganze sittenlehre (moral) mit ihren ewig schwankenden massen »)¹. Ce sont des idées sur la relativité de la morale toutes proches de celles de Nietzsche que Hugo von Hofmannsthal met dans la bouche d'Andrea, le héros de son premier drame lyrique².

La parenté entre l'idéal de Nietzsche et celui des poètes des *Blätter für die Kunst* apparaît plus clairement lorsque ceux-ci, ayant forgé leur arme — la nouvelle forme poétique — cherchent explicitement à inaugurer une révolution spirituelle. Alors les ressemblances se multiplient — du côté négatif, le sentiment de l'isolement, l'écœurement devant la culture contemporaine ; du côté positif, la demande pour une culture nouvelle, à la fois plus aristocrate et plus en harmonie avec la vie réelle. Le cercle de George, si ouvert à la beauté romane et méridionale et à la volonté classique de réconcilier le corps et l'esprit, devait éprouver une sympathie intime pour « Zarathustra, le très sage... » qui « s'en vint parmi le monde aux rythmes sonores de sa joie, de son rêve de joie vers le surhomme en beauté, en force et en santé, enfin surgi en la liberté plénière sous le grand soleil lumineux³ ». L'éloge qu'on vient de citer est de Paul Gérardy, qui reproduit, d'ailleurs, dans un des poèmes de *Pages de joie*, la parabole de Zarathustra sur les trois métamorphoses de l'esprit⁴. Chez un autre membre du cercle, Karl Wolfskehl, se révèle une parenté naturelle avec le dionysisme de Nietzsche. Cette tendance le conduit vers la fin du siècle, comme on l'a vu, à subir l'influence de Bachofen. Et il est intéressant de se rappeler à cet égard l'importance du Dionysos de Bachofen pour Nietzsche lui-même dans sa jeunesse, telle que l'a signalée Charles Andler⁵.

Mais, malgré cette affinité avec Nietzsche⁶, les poètes des *Blätter für die Kunst* sont loin d'être entièrement d'accord avec lui⁷. Persuadés comme lui qu'une réforme radicale de la société est

1. *Bl. f. d. K.*, II, 5 (février 1895), p. 138.

2. Cf. *Gestern*, Scène 1.

3. P. Gérardy, *A la gloire de Böcklin*, p. 9-10.

4. P. Gérardy, *De Sagesse, Roseaux*, p. 142. Cf. *Also sprach Zarathustra*, I, 1.

5. Cf. Charles Andler, *Nietzsche, sa vie et sa pensée*, Paris, 1920 et ss., t. II, *La jeunesse de Nietzsche jusqu'à la Rupture avec Bayreuth*, p. 258-266.

6. Notons ici que c'est au cercle des *Blätter für die Kunst* que sont dues plus tard les études suivantes sur Nietzsche : Ernst Bertram, *Nietzsche : Versuch einer Mythologie*, Berlin, 1918 ; Ernst Gundolf et Kurt Hildebrandt, *Nietzsche als Richter unserer Zeit*, 1923.

7. Cf. Wolters, op. cit., p. 325-326.

nécessaire, ils sont persuadés aussi, à la fin du siècle, que cette réforme est actuellement en train de s'accomplir, grâce à la puissance du verbe nouveau qu'ils ont créé. Zarathustra met tout son espoir dans une vision de l'avenir et voit dans l'homme seulement « quelque chose qui doit être dépassé », « une corde tendue entre l'animal et le Surhomme ». Le cercle de George croit que le noyau d'une société plus haute s'est déjà formé, et que son existence a été rendue possible non par le renversement de toutes les valeurs actuelles mais par la création d'une poésie nouvelle, révélation vivante de la Forme et capable de transmettre la norme d'une civilisation harmonieuse et belle, aristocrate et virile comme celle souhaitée par Nietzsche, mais où une place plus grande est faite à la puissance créatrice de l'amour. Mais ces différences fondamentales ne les empêchent pas d'être profondément reconnaissants envers celui qui osa dénoncer avec tant de courage les dangers d'une civilisation niveleuse et d'un pessimisme amollissant. C'est avec une sympathie émue que George le célèbre, à l'occasion de sa mort. Et il répète alors les mots poignants prononcés une fois par Nietzsche lui-même et qui lui semblent exprimer ce qu'il y a de plus tragique dans le sort du penseur solitaire : « Sie hätte singen nicht reden sollen, diese neue Seele » !

Avec Nietzsche on arrive au terme de la tradition allemande qui a préparé l'œuvre des *Blätter für die Kunst*. On voit que c'est une œuvre profondément enracinée dans le sol de la patrie. Il est vrai que ni Hölderlin ni Jean Paul ni Nietzsche ne pouvait donner aux jeunes poètes, dans leur toute première période, des leçons aussi fécondes que Baudelaire ou Mallarmé. Mais n'oublions pas que ces leçons ne tendaient point à détruire mais plutôt à affermir l'héritage spirituel inaliénable qui leur avait été transmis par les grands ancêtres allemands.

CONCLUSION

Les poètes des *Blätter für die Kunst* ne furent certes pas les seuls à réagir en Allemagne, dans la dernière décade du dix-neuvième siècle, contre la tyrannie du naturalisme. Vers 1890, l'individualisme marqué, venu de Stirner et d'Ibsen, la popularité des œuvres des écrivains russes, pleines d'éléments mystiques, et des romans psychologiques de Maupassant et de Bourget — tous ces courants indiquaient qu'un art plus intérieur se préparait. Hermann Bahr proclame en 1891 *Die Überwindung des Naturalismus*. Richard Dehmel publie dans la *Gesellschaft* en 1892 un essai où il déclare la guerre contre le naturalisme¹. L'anthologie *Moderner Musen-Almanach auf das Jahr 1893*, éditée par Otto Julius Bierbaum, inaugure un lyrisme impressionniste à la place de la poésie naturaliste introduite neuf ans auparavant par *Moderne Dichtercharaktere*. On trouve déjà dans ce *Musen-Almanach* pour 1893 les noms de Dehmel, Bierbaum, Hartleben etc., bref de tous ceux qui seront bientôt reconnus du grand public comme les représentants accrédités du symbolisme. La revue *Pan*, fondée trois années après les *Blätter für die Kunst*, se propose comme mission la purification du goût allemand. Et pourtant les poètes des *Blätter für die Kunst* se sont toujours gardés de prendre contact avec les autres représentants du symbolisme en Allemagne. C'est encore en 1896, lorsqu'ils entendent dire que des périodiques soi-disant semblables au leur ont paru récemment, qu'ils tiennent à affirmer de nouveau combien la littérature contemporaine s'éloigne de leur propre idéal². Et s'il en est ainsi, c'est qu'ils n'ont trouvé nulle part ailleurs que dans leur propre revue une poésie où le souci de reproduire des états d'âme s'alliât de façon aussi intime avec le souci de créer une forme parfaite. Ils constatent, dans l'œuvre des contemporains, un manque de discipline qui fait que trop souvent chez ces derniers l'impressionnisme prime le symbo-

1. R. Dehmel, *Die neue deutsche Alltagstragödie* (*Die Gesellschaft*, avril 1892).

2. Cf. *Bl. f. d. K.*, III, 1 (janvier 1896), p. 32.

lisme. Le caractère fragmentaire ou chaotique de ces « œuvres de transition » répugne à leur goût classique. Ils y critiquent la confusion des idées, des sentiments et des styles. Si on y voit poindre, par instants, un esprit nouveau, ce ne sont encore, pour le cercle de George, que « des morceaux, des débris et des éclats bigarrés ¹ ».

En effet, la perfection de la forme atteinte par les poètes des *Blätter für die Kunst* leur confère une position toute spéciale dans l'ensemble de la réaction idéaliste qui se dessina en Allemagne à partir de 1890. Nous avons vu que pour obtenir cette perfection de la forme — qui ne supprime point la profondeur spirituelle, mais qui en est l'expression même — ils étaient surtout redevables, à leurs débuts, à la poésie française.

Mais nous avons fait remarquer aussi que, même alors, il ne s'agit point, pour les poètes allemands, d'imiter mécaniquement une littérature étrangère, mais bien plutôt d'y chercher simplement ces qualités-là qui répondent à des tendances fondamentales de leur propre tempérament. Les détracteurs du jeune mouvement se trompèrent complètement lorsqu'ils accusèrent George d'introduire dans son pays un art tout exotique, tout artificiel. Ils auraient dû reconnaître, au contraire, que si George vibrait ainsi au contact des grâces et des beautés qui resplendissent dans la poésie romane, il était prédisposé tout naturellement à le faire par son héritage de poète rhénan.

Toute l'importance de cet héritage, George lui-même en est pleinement conscient. Dans le poème *Ursprünge* ², dans lequel il dénombre ses origines, c'est, aussitôt après les créations grandioses des rêves de sa première jeunesse, le tableau du paysage rhénan qui se présente à sa vision mentale. Il se réjouit d'être le fils de cette terre féconde en blé et en vignobles, sol aimé de Pan et de Hébé depuis qu'y règne, au lieu de la forêt sauvage, la « vigne sacrée ». Et, bien qu'il sache évoquer avec génie, en certains de ses poèmes, le charme mystérieux d'une nature nordique, on voit reparaître toujours de nouveau dans son œuvre la prédilection du paysage cultivé et harmonieux aux « couleurs claires » et aux « lignes pures » qui est la véritable patrie de son âme.

Mais ce n'est pas seulement l'influence directe du paysage rhénan qui explique chez son fils la tendance naturelle vers des

1. Ibid, IV, 1 (novembre 1897), p. 2.

2. *Der Siebente Ring* (1907), p. 127.

qualités classiques. En signalant dans *Ursprünge* les origines mêmes de son être George évoque, après la campagne rhénane, l'arrivée des légions romaines qui devaient laisser sur les rivages du Rhin la marque ineffaçable d'une civilisation latine. A la vue des ruines romaines déterrées, le passé antique ressuscite pour lui et il revoit les cohortes qui défilent par le chemin de montagne, suivies de leurs équipages. En effet, le souvenir de la Rome impériale n'est-il pas présent à tout instant sur la terre rhénane ? Dans un autre poème du *Siebente Ring*, George célèbre la porte romaine de Trèves, reste glorieux de cette époque où *Augusta Treverorum* était la ville de résidence des Césars et pouvait même se vanter d'être la sœur de Rome¹. Et dans un autre poème encore, où il prend le Rhin comme symbole de son propre sort, il s'écrie à la nation allemande qu'il ne faudra parler de l'avènement d'une ère nouvelle que lorsqu'elle se sentira entièrement pénétrer par son « souffle romain » — « mein römischer hauch² ! ».

Il y a encore une autre raison pour laquelle le fils de la terre rhénane conserve une vénération naturelle pour la culture antique et classique. George reconnaît comme troisième de ses « origines » l'Église catholique. Il voit en elle la grande conservatrice des valeurs antiques. Ce n'est pas qu'il méconnaisse le rôle qu'elle accorde à l'ascétisme. Le poète des *Sagen und Sänge* éprouve de la façon la plus intime tout ce qu'il y a d'aspiration éperdue vers un idéal surnaturel dans la foi qui a créé la cathédrale gothique. Mais il ressent en même temps dans l'Église catholique un héritage antique grâce auquel elle exerce sur les ardeurs spirituelles une influence régulatrice et formatrice. Par son organisation, comme par ses services liturgiques, elle garde intact dans les esprits qu'elle façonne, au milieu d'une civilisation égalitaire et libertaire, le sentiment d'une hiérarchie naturelle et d'un ordre infrangible. Et surtout, par ses rites essentiels, elle conserve vivant le sentiment de la signification mystique de la forme visible. On a parlé ailleurs de tout ce que doit George, dans sa conception même du verbe poétique, au souvenir des rites sacramentels du catholicisme³. Dans un de ses plus beaux écrits en prose il a raconté comment, dans son enfance, ce furent les fêtes de l'Église qui déterminèrent pour

1. *Porta Nigra*, ibid. p. 16.

2. *Rhein* : VI, ibid., p. 199.

3. Cf., p. 160.

lui le caractère distinctif de chaque époque de l'année¹. En vérité, le lien avec la culture antique, forgé au temps de l'occupation romaine, n'avait-il pas toutes les chances de persister sur cette terre catholique où les mystères sacrés s'unissent de façon si naturelle aux fêtes joyeuses de la nature ?

Un paysage lumineux et souriant comme aux pays du sud, le souvenir toujours présent de l'antiquité romaine, une culture catholique — telles sont, selon sa propre pensée, les « origines » de ce poète rhénan, et on voit qu'elles devaient toutes le prédisposer vers des qualités romanes². D'ailleurs, le bassin du Rhin n'a-t-il pas été de tout temps le terrain sur lequel la civilisation germanique prit contact avec une civilisation plus méridionale ? Même avant l'occupation romaine, les tribus germaniques s'étaient rencontrées sur les rivages du Rhin avec la civilisation supérieure des Celtes. Le sang celtique se mélangea au sang germain, comme plus tard le sang latin. Et lorsque la Gaule celtique fit place à la Gaule romaine et que celle-ci devint enfin, par suite des invasions germaniques, le pays des Francs, la terre rhénane ne cessa de profiter du contact avec une culture beaucoup plus avancée que celle des tribus germaniques de la plaine allemande. Sous Charlemagne, qui choisit Aix-la-Chapelle pour sa capitale, le bassin du Rhin devient une des régions les plus hautement civilisées du vaste em-

1. Cf. *Der Kindliche Kalender, Tage und Taten*, 2^e éd., 1925, p. 13.

2. Peut-être faudrait-il ajouter encore, dans le cas de George, une influence atavique. « Né dans le sud de la Rhénanie, dit Mockel, il se sentait bien plus Celte que proprement Germain ; et il n'oubliait pas qu'un de ses ascendants (son aïeul paternel, je crois) était Wallon comme moi, c'est-à-dire Français par la langue, par le sentir, et par les mille nuances dont est formée notre habitude mentale ». (Cf. *Rev. d'All.*, nov.-déc., 1928). De même, Curt Hirschfeld fait allusion à la possibilité de l'atavisme français de George. Il remarque aussi qu'il employa pendant un temps, dans la société des amis français, le prénom de son père — Étienne — au lieu de la forme allemande Stefan, et que, lorsqu'il était encore écolier, il faisait des excursions en France et allait aussi visiter des parents en Belgique. (Cf. *Die Horen*, Berlin, année 1928-1929, n^o 11). Dans sa *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, t. IV, p. 794, Josef Nadler parle de l'ascendance wallonne de George, du côté paternel. — Cependant ces parentés françaises ne sont point admises par Wolters. Il remarque toutefois que les ascendants de George — originaires de Rupeldingen, village près de Bolchen (Boulay) sur le Nied, tributaire de la Sarre — devinrent citoyens français à la suite du traité de Lunéville (son grand-père fit son service militaire comme carabinier sous Charles X), mais qu'ils allèrent se fixer ensuite près de Bingen et devinrent citoyens de la Hesse. En tout cas, il n'est pas douteux que George ne fut, dès son enfance, bien plus habitué à la langue et à la civilisation française que ne le sont la majorité des Allemands.

pire d'Occident. Dans son poème *Franken*¹, adressé aux amis français, George montre par le choix même du titre quel lien étroit il sent l'unir encore aux descendants de ces Francs qui rattachèrent autrefois la Germanie avec la civilisation occidentale. Et lorsque l'Allemagne se sépara définitivement de la France, ses provinces rhénanes ne cessèrent pas de subir l'influence de la proximité d'un pays imprégné de culture gréco-latine.

Si George consacre toutes ses forces à inaugurer un mouvement littéraire qui estime la perfection formelle comme un élément indispensable de l'art, il agit donc non en contradiction mais en harmonie avec son propre héritage spirituel. Il est, à cet égard, le digne continuateur d'une lignée glorieuse de poètes et d'artistes qui, nés sur le sol privilégié des provinces rhénanes, prouvaient par la perfection de leurs œuvres qu'il est possible d'unir le rêve profond de l'âme germanique avec la pureté classique de la forme chère aux races romanes. Lui-même invoque plus d'une fois le souvenir des peintres de l'école de Cologne et d'autres maîtres rhénans, dont la forme lui paraît aussi pure que celle des primitifs italiens contemporains, ainsi que celui du « sommet de tout l'art allemand : Hans Holbein »². C'est par la contemplation des œuvres glorieuses des maîtres du Rhin et du Main qu'il conseille aux compatriotes de se fortifier aux époques de barbarie :

Dann sucht der frühen bildner herbe wonnen
Und holt euch rates wie sich mut gewinne
Vorm keuschen zauber heimischer madonnen
Und eurer ganzen schönheit höchster zinne

Holbein dem einzigen... im rauhen sturme
Beschützt die glorienschar vom Rhein und Maine...
Und dorrt das land vom unfruchtbaren wurme :
Das heiligtum steht unberührt im haine³.

Et n'est-ce pas du bassin rhénan que sont venus encore les deux poètes allemands qui ont aimé de la manière la plus profonde la beauté antique et classique — Goethe et Hölderlin ?

Ce n'est pas seulement le fondateur des *Blätter für die Kunst*, ce sont encore les premiers collaborateurs qu'il groupe autour de

1. *Der Siebente Ring*, p. 18.

2. Cf. *Blätter für die Kunst*, V (1900-1901), p. 2.

3. *Wahrzeichen, Der Teppich des Lebens*, p. 58. Cf. aussi *Koelnische Madonna, Der Siebente Ring*, p. 200.

lui qui se rattachent naturellement à la tradition antique et classique. Hofmannsthal, poète viennois, est originaire, comme George, d'un pays où le sang latin se mélangea autrefois au sang germanique, et que la culture catholique a marqué d'une empreinte indélébile. A Vienne, si proche de l'Italie, même davantage que dans les provinces rhénanes, la profondeur germanique s'allie naturellement avec la clarté méridionale. Gérardy, poète wallon, appartient par sa naissance à la civilisation romane. Wolfskehl est Rhénan comme George. Seul Ludwig Klages, originaire du Hanovre, a, selon Wolters, un héritage exclusivement nordique. Comme le dit Gérardy, le groupe des *Blätter für die Kunst* représente essentiellement l'Allemagne « du Midi, et des rivages rhénans et danubiens, l'Allemagne des Francs, des Souabes, les seules races ayant révélé le don des arts de beauté... ¹ ».

Mais ce fut là une Allemagne qui ne se laissait pas facilement discerner en 1892. Peut-on s'étonner que les poètes des *Blätter für die Kunst* se sentaient comme dépayés dans une Allemagne que dominait « la tentaculaire capitale du Nord » ? Ils voyaient dans cette civilisation un travesti du génie allemand, ou plutôt l'incorporation de ses plus graves défauts. La tendance de l'esprit allemand, musical et philosophe, à s'affranchir, surtout depuis la Réforme, de la discipline des formes, pour s'égarer ou dans la rêverie ou dans les abstractions — tel est le danger que les poètes des *Blätter für die Kunst* voient grandir toutes les années dans une Allemagne que régit exclusivement l'esprit des provinces septentrionales. Ce n'est pas qu'ils veulent supprimer ces tendances romantiques qui ont de tout temps caractérisé l'art allemand. On a vu que les œuvres de ces poètes sont toutes pénétrées, au contraire, d'éléments romantiques. Leur grandeur est précisément d'avoir opéré la synthèse du classicisme et du romantisme. Mais ils voient qu'on néglige systématiquement, de leurs jours, cette impulsion naturelle vers des qualités classiques qui est si profondément enracinée en l'âme des artistes des provinces rhénanes et méridionales. C'est pourquoi ils ont tant insisté sur la nécessité impérieuse de sauvegarder cet héritage classique contre les ravages de la barbarie envahissante de leur époque.

Et c'est dans ce même but que, dans leurs années de début, ils partent en pèlerinage vers ces littératures romanes où la beauté classique qui est l'objet de leurs rêves nostalgiques a toujours

1. *L'Art Moderne*, le 22 mars 1896.

trouvé son épanouissement le plus complet. Ici encore, quoi qu'en disent leurs détracteurs, ils ne font que suivre une tradition séculaire de la race allemande. Même les plus grands des poètes allemands, même ceux qui étaient portés le plus naturellement vers l'amour de la forme, ont toujours senti le besoin de s'éclairer au contact de la civilisation latine et méridionale. Goethe lui-même a besoin de cette expérience essentielle pour écrire ses œuvres les plus sereines et les plus harmonieusement belles. George à son tour revendique cette tendance comme un des caractères les plus fondamentaux du génie allemand : « On nous a reproché », lit-on dans les *Blätter für die Kunst* en 1896, « que notre mouvement entier soit trop méridional, trop peu allemand. Mais c'est presque le plus naturel et le plus essentiel de tous les caractères de la race allemande de chercher le perfectionnement dans le sud — le sud dont s'emparèrent nos ancêtres, vers lequel descendirent nos empereurs pour recevoir le sacre essentiel, vers lequel, nous poètes, nous allons en pèlerinage pour ajouter à la profondeur la lumière : règle éternelle dans le Saint Empire romain de la nation germanique »¹.

N'est-ce pas comme une phase particulière de ce pèlerinage éternel qu'il faut voir le culte voué par les poètes des *Blätter für die Kunst* au symbolisme français ? Pour satisfaire leur aspiration innée vers la forme, ils se tournèrent, à une époque où la poésie allemande était « aux antipodes de tout art », vers la claire beauté de la poésie française. Puis, fortifiés par ce rapprochement avec la culture latine, ils reprirent le chemin de la patrie, et découvrirent à leur retour que le contact avec la beauté romane ne les avait rendus que plus aptes à profiter de l'héritage glorieux que leur avaient légué les plus grands des ancêtres allemands.

1. *Bl. f. d. K.*, III, 2 (mars 1896), p. 35.

BIBLIOGRAPHIE ^{I.}

Études sur le Symbolisme Français

- BEAUNIER (André). *La Poésie nouvelle*. Paris, *Mercure de France*, 1902.
- BRUNETIÈRE (Ferdinand). *L'Évolution de la poésie lyrique en France au 19^e siècle*. Paris, Hachette, 1894.
- BYVANCK (W. G. C.). *Un Hollandais à Paris en 1891*. Paris, Perrin, 1892.
- GOURMONT (Remy de). *Le Livre des Masques et le II^e Livre des Masques*. Paris, *Mercure de France*, 1896 et 1898.
- MAUCLAIR (Camille). *L'Art en Silence*. Paris, Ollendorff, 1901.
- MOCKEL (Albert). *Propos de Littérature*. Paris, Art Indépendant, 1894.
- MORICE (Charles). *La Littérature de tout à l'heure*. Paris, Perrin, 1889.
- RÉGNIER (Henri de). *Figures et Caractères*. Paris, *Mercure de France*, 1901.
- SYMONS (Arthur). *The Symbolist Movement in Literature*. London, W. Heinemann, 1899.
- TAUPIN (René). *L'Influence du symbolisme français sur la poésie américaine, de 1910 à 1926*. Paris, Champion, 1929.
- VISAN (Tancrède de). *L'Attitude du lyrisme contemporain*. Paris, *Mercure de France*, 1911.
- WYZEWA (Teodor de). *Nos Maîtres*. Paris, Perrin, 1895.

... I. Il ne peut être question de signaler ici toutes les études importantes sur le symbolisme (dont une liste compréhensive est donnée par Ad. Van Bever et Paul Léautaud dans les trois volumes de leurs *Poètes d'Aujourd'hui*. Paris, *Mercure de France*, 50^e éd. 1929), ni toutes les œuvres parues jusqu'ici sur la littérature allemande moderne et sur Stefan George et son cercle.

Études sur Baudelaire, Mallarmé et Verlaine

- BOURGET (Paul). *Essais de Psychologie Contemporaine*. 4^e éd., Paris, Lemerre, 1885.
- MARTINO (Pierre). *Verlaine*. Paris, Boivin et C^{ie}, 1924.
- MAUCLAIR (Camille). *Charles Baudelaire, sa vie, son art, sa légende*. Paris, Maison du Livre, 1918.
- MOCKEL (Albert). *Stéphane Mallarmé : Un Héros*. Paris, Mercure de France, 1899.
- MORICE (Charles). *Paul Verlaine, l'homme et l'œuvre*. Paris, Vanier, 1888.
- SOULA (Camille). *La Poésie et la Pensée de Stéphane Mallarmé. Essai sur l'hermétisme mallarméen*. Paris, Champion, 1926.
- THIBAUDET (Albert). *Intérieurs*. (Baudelaire, Fromentin, Amiel). Paris, 1924.
- *La Poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris, Nouvelle Revue Française, 1913.

Ouvrages généraux sur la Littérature Allemande Moderne

- BAHR (Hermann). *Zur Kritik der Moderne*. Zurich, 1890.
- *Die Überwindung des Naturalismus*. Dresde et Leipzig, 1891.
- *Der neue Stil*. Berlin, 1893.
- *Studien zur Kritik der Moderne*. Francfort, 1894.
- *Renaissance*. Berlin, 1897.
- BARTELS (Adolf). *Die deutsche Dichtung der Gegenwart*. Tome II : *Die Jüngerer*. Leipzig, 1922.
- BERTAUX (Félix). *Panorama de la littérature allemande contemporaine*. Paris, Kra, 1928.
- BIANQUIS (Geneviève). *La Poésie Autrichienne de Hofmannsthal à Rilke*. Paris, les Presses Universitaires de France, 1926.
- BIESE (Alfred). *Deutsche Literaturgeschichte*, tome III : *Von Hebbel bis zur Gegenwart*. 24^e éd., Munich, 1930.
- BUSSE (Carl). *Geschichte der deutschen Literatur des XIX. Jahrhunderts*. 1901.
- ERMATINGER (Emil). *Die deutsche Lyrik seit Herder*, t. III : *Vom Realismus bis zur Gegenwart*. 2^e éd., Leipzig, 1925.

- ENGEL (Eduard). *Geschichte der deutschen Literatur des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart*. Vienne et Leipzig, 1908.
- FLOECK (O.). *Die deutsche Dichtung der Gegenwart (1870-1926)*. Karlsruhe et Leipzig, 1926.
- HAMANN (Richard). *Der Impressionismus in Leben und Kunst*. Cologne, 1907.
- HANSTEIN (Adalbert von). *Das jüngste Deutschland*. 3^e éd., Leipzig, 1905.
- HÖLZKE (Hermann). *Die deutsche Literatur von den Anfängen der Moderne bis zur Gegenwart*. 3^e éd., 1913.
- LANDSBERGER (F.). *Impressionismus und Expressionismus*. 5^e éd., Leipzig, 1920.
- LAMPRECHT (Karl). *Zur jüngsten deutschen Vergangenheit*, t. I. Fribourg-en-Brisgau, 1905.
- LUBLINSKI (Samuel). *Die Bilanz der Moderne*. Berlin, 1904.
- MEYER (Richard M.). *Die deutsche Literatur des XIX. Jahrhunderts*. Volksausgabe. Berlin, Bondi, 1912.
- MÖLLER-BRUCK (Arthur). *Die moderne Literatur in Gruppen und Einzeldarstellungen*. Berlin et Leipzig, 1899-1902.
- MURET (Maurice). *La littérature allemande d'aujourd'hui*. Paris, 1909.
- NADLER (Josef). *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, t. IV. Regensburg, 1928.
- NAUMANN (Hans). *Die deutsche Dichtung der Gegenwart (1885-1924)*. Epochen der deutschen Literatur, t. 6. 4^e éd., Stuttgart, 1930.
- SOERGEL (Albert). *Dichtung und Dichter der Zeit*, t. I, *Impressionismus*. 1^{re} éd., Leipzig, 1911. (19^e éd., Leipzig, 1928).
- STAMMLER (W.). *Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart*. 2^e éd., Breslau, 1927.
- SUSMAN (Margarete). *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*. Stuttgart, 1910.
- SYDOW (Eckart von). *Die Kultur der Dekadenz*. Dresde, 1921.
- VON DER LEYEN (Friedrich). *Deutsche Dichtung in neuer Zeit*. Iéna, 1922.
- WALZEL (Oskar). *Deutsche Dichtung seit Goethes Tod*. 4^e éd. revue, Berlin, 1918.
- WEITBRECHT (Carl). *Deutsche Literaturgeschichte des XIX. Jahrhunderts*. Berlin et Leipzig, 1920.

Ouvrages et Articles de Revue
sur Stefan George et son Cerele

- ANONYME (Edith Landmann). *Georgika*. Heidelberg, Weiss, 1920.
- BAUMGARTEN (Bruno). *Stefan George*. Eine stilistische Untersuchung. (*Preussische Jahrbücher*, juin 1907).
- BÉRTRAM (Ernst). *Stefan George*. (*Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn unter dem Vorsitz von Professor Berthold Litzmann*, 1908, 3^e année, n^o 2).
- BLASS (E.). *Über den Stil Stefan Georges*. Heidelberg, 1920.
- BREYSIG (Kurt). *Treibhauskunst*. (*Magazin für Literatur*, le 15 et le 22 avril 1899).
- *Die Lyriker unserer Tage*. (*Die Zukunft*, janvier-février, 1900).
- CLASSEN-SCHMUJLOW (Ria). *Stefan George*. (*Sozialistische Monatshefte*, janvier 1902).
- DAHMEN (H.). *Lehren über Kunst und Weltanschauung im Kreise um Stefan George*. Marburg a. d. Lahn, 1926.
- DESSOIR (Max). *Das Kunstgefühl der Gegenwart*. (*Westermanns Illustrierte Monatshefte*, avril 1896).
- DRAHN (Hermann). *Das Werk Stefan Georges. Seine Religiosität und sein Ethos*. Leipzig, F. Hirt, 1925.
- DÜLBERG (Fritz). *Stefan George*. Munich, Geo. Müller, 1908.
- GUNDOLF (Friedrich). *Stefan George in unsrer Zeit*. Heidelberg, Weiss, 1914.
- *George*. Berlin, G. Bondi, 1921.
- HIRSCHELD (Curt). *Stefan George und Frankreich*. (*Die Horen*, Berlin, 5^e année, 1928-1929, n^o 11).
- HOFMANNSTHAL (Hugo von). *Gedichte von Stefan George*. (*Die Zeit*, Vienne, le 21 mars 1896.).
- KAWERAU (Siegfried). *Stefan George und Rainer Maria Rilke*, 2^e éd. augmentée. Berlin, J. M. Spaeth, 1928.
- KLAGES (Ludwig). *Stefan George*. Berlin, G. Bondi, 1902.
- LÜTZELER (S.) *Stefan George* (avec bibliographie) (*Die schöne Literatur*, mai 1926).
- MEYER (Richard M.). *Ein neuer Dichterkreis* (*Preussische Jahrbücher*, avril 1897).

- SCHELLER (Will). *Stefan George*. Leipzig, 1918.
- SIMMEL (Georg). *Stefan George*. Eine kunstphilosophische Betrachtung. (*Die Zukunft*, le 26 février 1898).
- Stefan George*. Eine kunstphilosophische Studie. (*Neue Deutsche Rundschau*, février 1901.)
- SPENLÉ (Jean-Édouard). *Stefan George*. (*Mercur de France*, juillet 1928).
- VERWEY (Albert) et VAN DEYSEL (Ludwig). *Aufsätze über Stefan George und die jüngsten Dichter*. Trad. par Fr. Gundolf, Berlin, A. Juncker, 1905.
- WANDREY (Conrad). *Stefan George*, 1912.
- WEGWITZ (Franz). *Stefan George*. (*Westermanns Illustrierte Monatshefte*, juillet 1911).
- WOLFSKEHL (Karl). *Stefan George* (*Pan*, février-avril 1899).
- Stefan George* (*Allgemeine Kunst-Chronik*, 1894, n° 23).
- WOLTERS (Friedrich). *Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890*. Berlin, G. Bondi, 1930.
- Herrschaft und Dienst*. (Éd. tirée à 500 ex. Ornementation de Melchior Lechter). Berlin, 1909. 2^e éd., Berlin, G. Bondi, 1920.
- ZWYMANN (Kuno) (Pseudonyme pour H. Gösch et Kantorowicz). *Das Georgesche Gedicht*. Berlin, J. Edelheim, 1902.
- Voir aussi : la *Revue d'Allemagne*, novembre-décembre 1928, n° consacré à Stefan George (articles d'Albert Mockel, Albert Saint-Paul, André Gide, Francis Vielé-Griffin, Charles Du Bos, Ernest Tonnelat, Karl Wolfskehl, Johannes Nohl, Bernt von Heiseler, Werner Meyer, Marc Valjean) ; *Die Literarische Welt*, le 13 juillet 1928 (article de Conrad Wandrey et enquête sur *Stefan Georges Stellung im deutschen Geistesleben*) ; *ibid.*, le 20 juillet 1928 (suite de l'enquête).

Ouvrages sur Hugo von Hofmannsthal

- BERENDSOHN (Walter A.). *Der Impressionismus Hofmannsthals als Zeiterscheinung*. Hambourg, 1920.
- BERTRAM (Ernst). *Hofmannsthal*. (*Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn*, 1907, 2^e année, n° 2).
- BORCHARDT (Rudolf). *Rede über Hofmannsthal*. Berlin, 1918.
- SULGER-GEHING (E.). *Hugo von Hofmannsthal*. Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte, III. Leipzig, 1905.

THOMÉSE (I. A.). *Romantik und Neuromantik, mit besonderer Berücksichtigung Hugo von Hofmannsthal's*. La Haye, 1923.

Voir aussi la *Revue d'Allemagne*, octobre-novembre 1929. (*Hommage à Hofmannsthal*).

Stefan George

RECUEILS DE POÈMES COMPOSÉS AVANT 1900.

Die Fibel. Auswahl erster Verse. Berlin, Georg Bondi, 1901. (Ce recueil contient des poèmes composés de 1886 à 1889). Édition définitive : Berlin, G. Bondi, 1927 (tome 1 des Œuvres Complètes).

Hymnen. (Édition tirée à 100 exemplaires). Berlin, 1890. 1^{re} édition mise en circulation générale (dans le même volume avec *Pilgerfahrten* et *Algabal*) : Berlin, Georg Bondi, 1899. Édition définitive : Berlin, G. Bondi, 1928 (tome 2 des Œuvres Complètes).

Pilgerfahrten. (Édition imprimée chez Vaillant-Carmanne, Liège, et tirée à 100 exemplaires), Vienne, 1891. 1^{re} éd. mise en circulation générale : voir ci-dessus. Éd. déf. : voir ci-dessus.

Algabal. Paris, 1892. (*Algabal* parut aussi tout d'abord dans une éd. tirée à 10 ex.). 1^{re} éd. mise en circulation générale : voir ci-dessus. Éd. déf. : voir ci-dessus.

Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten. (Éd. tirée à 200 ex.). Berlin, Blätter für die Kunst, 1895. 1^{re} éd. mise en circulation générale : Berlin, G. Bondi, 1899. Éd. déf. : Berlin, G. Bondi, 1930 (t. 3 des Œuvres Complètes).

Das Jahr der Seele. (Éd. tirée à 206 ex., couverture et ornementation de Melchior Lechter). Berlin, Blätter für die Kunst, 1897. 1^{re} éd. mise en circulation générale : Berlin, G. Bondi, 1899. Éd. déf. : Berlin, G. Bondi, 1928 (t. 4 des Œuvres Complètes).

Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod. Mit einem Vorspiel. (Éd. tirée à 300 ex.. Ornementation de Melchior Lechter). Berlin, Blätter für die Kunst, 1899. 1^{re} éd. mise en circulation générale : Berlin, G. Bondi, 1901. Éd. déf. : non encore parue.

TRADUCTIONS ET ÉCRITS EN PROSE QUI REMONTENT EN PARTIE A LA PÉRIODE D'AVANT 1900.

Baudelaire. *Die Blumen des Bösen*. (éd. autographiée, tirée à 25 ex.). Berlin, 1891.

Baudelaire. *Die Blumen des Bösen*, Umdichtungen von Stefan George. Berlin, G. Bondi, 1901. Éd. déf. (ayant comme appendice l'éd. autographiée citée ci-dessus) : Berlin, G. Bondi, 1930 (t. 13-14 des Œuvres Complètes).

Tage und Taten. Aufzeichnungen und Skizzen. (Éd. tirée à 200 ex.). Berlin, Blätter für die Kunst, 1903. 1^{re} éd. mise en circulation générale : Berlin, G. Bondi, 1925. Éd. déf. : non encore parue.

Zeitgenössische Dichter. 2 volumes (I. Rossetti, Swinburne, Dowson, Jacobsen, Kloos, Verwey, Verhaeren. II. Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, De Régnier, D'Annunzio, Rolicz-Lieder). Berlin, G. Bondi 1905. (La traduction d'*Hérodiade* de Mallarmé parut aussi la même année en un volume isolé avec ornementation de Melchior Lechter. Les traductions de Verlaine parurent également à part dans un volume intitulé *Verlaine. Ausgewählte Gedichte*. Berlin, Bondi, 1905, dont il ne fut tiré que 2 exemplaires). Éd. déf. : Berlin, G. Bondi, 1929 (t. 15-16 des *Œuvres Complètes*).

ANTHOLOGIE DE LA POÉSIE ALLEMANDE
ÉDITÉE EN COLLABORATION AVEC KARL WOLFSKEHL.

Deutsche Dichtung, 3 volumes. Berlin, Blätter für die Kunst, 1900-1902. (I. *Jean Paul*. Ein Stundenbuch für seine Verehrer, 1900. II. *Goethe*, 1901. III. *Das Jahrhundert Goethes*, 1902). 1^{re} éd. mise en circulation générale : Berlin, G. Bondi, 1910.

Hugo von Hofmannsthal

RECUEILS DE POÈMES PUBLIÉS DANS L'ÉDITION
DES BLÄTTER FÜR DIE KUNST.

Ausgewählte Gedichte. (Éd. tirée à 300 ex., avec lithographie par Ludwig von Hofmann). Berlin, Blätter für die Kunst, 1903.

Ausgewählte Gedichte. (2^e éd. augmentée, tirée à 400 ex.). Berlin, Blätter für die Kunst, 1904.

PETIT DRAME LYRIQUE PARU D'ABORD
DANS LES BLÄTTER FÜR DIE KUNST.

Der Tod des Tizian, Leipzig, Insel Verlag, 1901.

DRAMES DONT DES EXTRAITS ONT PARU
DANS LES BLÄTTER FÜR DIE KUNST.

Elektra. Berlin, Fischer, 1904.

Das gerettete Venedig. Berlin, Fischer, 1905.

Pour une bibliographie complète des publications de Hofmannsthal jusqu'en 1905, cf. E. Sulger-Gebing, *Hugo von Hofmannsthal*, Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte III, Leipzig, 1905, Des nombreuses éditions des poésies lyriques de Hofmannsthal ont paru depuis 1904. Cf. *Gesammelte Gedichte*, Leipzig, Insel-Verlag, 1907 ; *Die Gedichte und kleinen Dramen*, Leipzig, Insel-Verlag, 1911 ; *Gedichte*, Leipzig, Insel Verlag, 1922 ; *Gesammelte Werke*, tome I (*Gedichte und Lyrische Dramen*), Berlin, Fischer, 1924 ; *Gedichte*, Vienne, 1925 (tirage à 33 ex.).

Paul Gérardy

RECUEILS DE VERS ET DE PROSE PUBLIÉS AVANT 1900.

Les Chansons naïves. Liège, Presses de Floréal, 1892.*Pages de Joie*. Liège, Presses de Floréal, 1893.*A la gloire de Böcklin* (petits essais d'enthousiasme). Liège, Gnusé, 1895.*Roseaux (1892-1894)*. Paris, *Mercure de France*, 1898.**Karl Wolfskehl**RECUEILS DE POÈMES QUI REMONTENT
EN PARTIE A LA PÉRIODE D'AVANT 1900.*Ulais*. (Éd. tirée à 207 ex. Ornementation de Melchior Lechter). Berlin, *Blätter für die Kunst*, 1897.*Gesammelte Dichtungen*. Berlin, G. Bondi, 1903.PRINCIPAUX OUVRAGES PUBLIÉS
— OUTRE CEUX QU'ON VIENT DE CITER —
DONT DES EXTRAITS ONT PARU
DANS LES *BLÄTTER FÜR DIE KUNST* JUSQU'EN 1900.ANDRIAN (Léopold). *Das Fest der Jugend, des Gartens der Erkenntnis erster Teil und die Jugendgedichte*, Berlin, Fischer, 1919.DAUTHENDEY (Max). *Ultra-Violet*, 1893.FUCHS (Georg). *Sanctus Diabolus*. Märchen und Reime. Munich, Verlag der Allgemeinen Kunst Chronik, 1894.HARDT (Ernst). *Tote Zeit*, drame. Berlin, Fischer, 1898.KÖGEL (Fritz). *Gastgaben*. Sprüche eines Wanderers. Leipzig, 1893.SCHMITZ (Oskar A. H.). *Orpheus*. Berlin, 1898.VOLLMÖLLER (Karl Gustav). *Parcival. Die frühen Gärten*. Berlin, Fischer, 1903.— *Assüs, Fitne und Sumurud*. Ein Trauerspiel. Berlin, Fischer, 1904.— *Catharina, Gräfin von Armagnac und ihre beiden Liebhaber*. Berlin, Fischer, 1903.WEISS (Emil Rudoll). *Die blassen Cantilenen*. Florence et Leipzig, Eugen Diederichs, 1896.

CHOIX D'EXTRAITS DES BLÄTTER FÜR DIE KUNST.

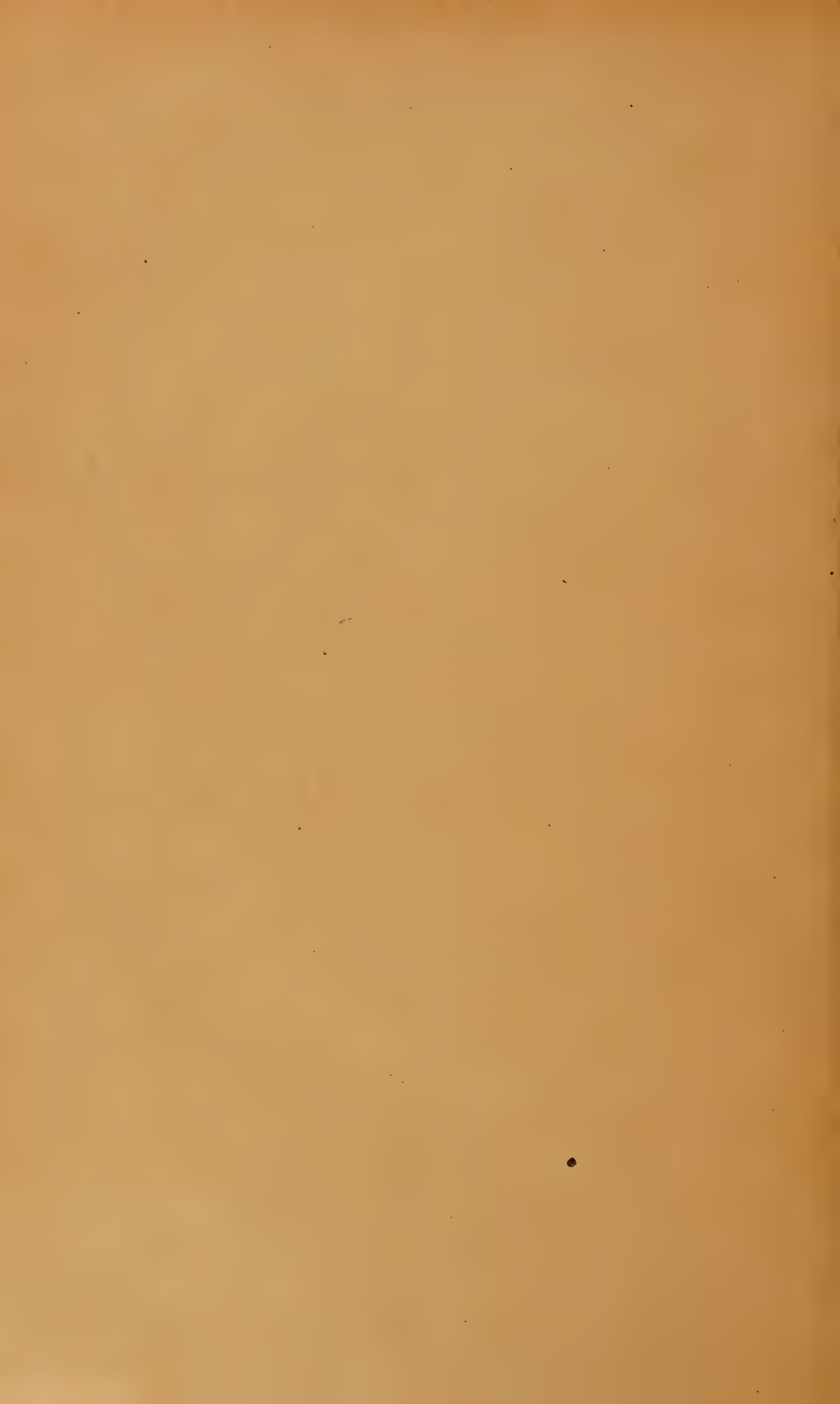
Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1892-1898. Berlin, G. Bondi, 1899.

Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1898-1904. Berlin, G. Bondi, 1904¹.

1. Il existe aussi, pour la période subséquente, un 3^e volume d'extraits : *Blätter für die Kunst*, Eine Auslese aus den Jahren 1904-1909, Berlin, G. Bondi, 1909.

Vu le 8 NOVEMBRE 1932,
Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,
H. DELACROIX.

Vu et permis d'imprimer,
Le Recteur
de l'Académie de Paris
S. CHARLÉTY.



INDEX

- ADAM (P.), 29, 391.
 ALBERT (H.), 42, 356, 419, 534.
 ALEXIS (P.), 30.
Allgemeine Kunst-Chronik, 344, 369,
 373, 392, 410, 412, 475, 478, 502.
 ALTENBERG (P.), 434, 436, 439, 448.
 AMIEL, 423.
 ANDLER, 540.
 ANDRIAN, 499-501.
 ANGELICO (Fra), 73, 74.
 ANNUNZIO, (d'), 202, 301, 375, 424, 426,
 439, 440, 448, 507.
 ANZENGRUBER, 2.
 ARENT (W.), 12, 16.
Art Moderne (l'), 290, 408, 419, 420, 451,
 474, 548.
Athenaeum (Berlin), 527, 532.
 Auerbach, 2.
 AUREVILLY (B. d'), 29, 30, 256, 271, 494.

 BACHOFEN (J. J.), 483, 490, 540.
 BAHR (H.), 422, 423, 424, 431, 432, 543.
 BAJU, 30, 32, 33, 304.
 BALZAC, 164, 448, 505.
 BANVILLE (T. de), 78, 86, 114, 115, 118,
 128, 129, 130, 131, 317, 329, 423, 515.
 BARRE (A.), 189.
 BARRÈS, 423, 424, 500.
 BARTELS, 381.
 BAUDELAIRE, 28-30, 32, 35-37, 46-48,
 51, 65, 70, 79-84, 86, 89, 90, 98-100,
 103-105, 107, 108, 113, 115-118, 121,
 124-126, 128-133, 136-138, 141-149,
 153, 155-157, 163, 164, 169, 171, 184,
 202, 207, 208, 210, 214, 222, 231-
 238, 241-243, 245, 247-249, 251, 256-
 263, 265-274, 276, 277, 279-280, 289,
 292, 293, 295-297, 301-304, 307, 318,
 341, 346, 350, 368-373, 380-382, 385,
 393, 397, 403, 405, 406, 408, 410,
 412, 417, 423-425, 432, 437, 447, 454,
 487, 494, 495, 499, 502, 503, 508, 509
 528-531, 539, 541.
 BAUER (K.), 497, 498.
 BAUMBACH (R.), 8, 9.
 BAUMGARTEN (B.), 75, 96, 103, 106, 107,
 111, 134, 167, 356.
 BEARDSLEY (A.), 509.
 BEAUCLAIR (H.), 30.
 BEAUMARCHAIS, 448.
 BEAUNIER (A.), 128, 139, 320.
 BECKFORD, 249.
 BÉDIER (J.), 168.
 BEHR, 409.
 BERG (Leo), 18.
 BERGSON, 180.
Berliner Monatshefte, 12.
 BERTAUX, 11, 382.
 BERTRAM (E.), 540.
 BERTRAND (Louis), 289, 290, 292,
 293, 374, 408.
 BESSON (P.), 524.
 BIANQUIS (Geneviève), 113, 149, 382,
 423, 428, 435, 439, 441, 442, 444, 448,
 450, 499-501, 536.
 BIEDERMANN (F.), 499.
 BIERBAUM, 16, 543.
 BIESE, 381.
 BISMARCK, 1, 10, 475.
 BJOERNSON, 11.
Blätter für die Kunst, *passim*.
 BLEIBTREU, 9, 17, 18.
 BÖCKLIN, 321, 384, 429, 464-470, 474'
 476, 479, 530, 538.
 BODENSTEDT, 4, 5, 6, 8, 406, 515.
 BOILEAU, 173.
 BOIS (Jules), 534.
 BÖLSCHE, 18.
 BONDI, 368, 491.
 BOURGET, 242, 269, 543.
 BRAHM (Otto), 19.
 BRENTANO, 528, 533, 535, 536.

- BREYSSIG, 345.
 BROWNING, 509.
 BRUNETIÈRE, 32, 66, 156.
 BÜCHNER, 2.
 BÜRCKHARDT (Jacob), 2.
 BURNE JONES, 509.
 BYRON, 249.

 CAROLATH (Prince), 513.
 CASSAGNE (A.), 116, 131, 136, 137, 142, 148, 184.
 CASSIRER (P.), 501.
 CATULLE, 277.
 CÉARD, 30.
Centaure (le), 494.
 CÉZANNE, 35.
 CHAIX (Marie), 100, 107, 108.
 CHAMISSE, 13.
 CHAMPFLEURY, 247, 248.
 CHARLEMAGNE, 546.
 CHARLES X, 546.
 CHARPENTIER (John), 34, 137, 250, 261, 319, 330.
 CHATEAUBRIAND, 375.
 CHAVANNES (P. de), 35.
 CHÉNIER, 317.
 COLERIDGE, 509.
 COLSON (O.), 475.
 CONRAD (M. G.), 17, 18.
 CONRAD, 12, 16, 20.
 CORBIÈRE, 29, 30, 256.
 COURS (J. de), 353, 363.
 CRANE, 509.
 CRÉPET (E.), 237, 247.
 CREÜZER, 316.
 CROSS (E.), 67.

 DANTE, 112, 200, 360, 384.
 DARWIN, 2.
 DAUTHENDEY, 497-499.
Décadent (le), 30, 32, 33, 266, 268, 272.
 DECHARME (P.), 317.
 DEHMEL, 78, 499, 503, 543.
 DELACROIX, 80, 83, 98.
 DELAROCHE (A.), 36, 289, 304, 340, 391, 409.
 DEMAN, 35.
 DESCHAMPS (L.), 391.
 DESNOYERS, 237.
 DESSOIR (M.), 345.
 DEUBEL (L.), 459.
Deutsche Monatsblätter, II.
Deutsche Zeitung, 508.
 DEYSSEL (L. van), 510.

 DIDEROT, 448.
 DIEDERICH, 503.
 DILTHEY, 345, 523.
 DONNAY, 308, 408, 417, 459, 475.
 DOSTOÏEVSKI, 514.
 DOWSON (E.), 375, 507, 509.
 DRANMOR, 7.
 DREYFUS (Albert), 368.
 DU BOS, 65, 71, 72, 151, 156, 157, 159-161, 422.
 DUBRAY (G.), 447.
 DUBUS (E.), 37.
 DUJARDIN, 35, 329.
 DUMAS (Georges), 37.
 DUMUR, 304, 377.

 EBBINGHAUS, 494.
Écrits pour l'Art, 32, 34, 35, 138, 391.
 EDWARD (G.), 477, 497, 508.
 EEKHOU, 475.
 EICHENDORFF, 533, 535.
 ELAGABAL, 278.
 ELSKAMP, 455, 456, 459, 475, 494.
En-Dehors, 394.
 ENGEL (Eduard), II.
Entretiens politiques et littéraires, 391, 394, 526.
Ermitage (l'), 290, 301-303, 305, 379, 391, 394, 398, 400, 408, 409, 453, 457.
 ESCHENBACH (W. von), 328.
 ESCHYLE, 317.
 EURIPIDE, 315, 317.

 FICHTE, 77, 526, 529.
Figaro, 30, 65.
 FLAUBERT, 79, 164, 231, 249, 250, 256, 260, 279, 280, 341, 448, 505.
 FLOECK, 381.
Floral, 203, 290, 302-306, 408, 451, 457, 459, 460, 469, 472, 474.
 FRANCE (A.), 116.
 FRANKENSTEIN (C.), 417.
Frankfurter Zeitung, 435, 507.
Freie Bühne, 514.
 FREILIGRATH, I, 406, 515.
 FREY (G.), 5.
 FREYTAG, 2, 10.
 FONTAINAS, 36, 172, 173.
 FONTANE, 2, 3, 5.
 FORT, 48, 74, 86, 164, 182, 183, 197, 331, 368.
 FROISSART, 375.
 FUCHS (G.), 412, 501, 502.

- GALLUS (K.), 494.
GAUCHEZ, 472.
GAUTIER, 79, 83, 98, 113, 115, 131, 153,
157, 231, 236, 247, 260, 267, 273,
317, 329, 342, 394, 515.
Gegenwart., 526.
GEIBEL, 3-8, 10, 15, 406, 515.
GEORGE (Stefan), *passim*.
GÉRARDY (P.), 223, 259, 286, 306, 307,
391, 393, 396, 399, 400, 402, 403, 404,
410, 411, 419, 450-476, 487, 488, 494,
497, 517, 524, 530, 538, 540, 548.
Gesellschaft, 17, 514, 515, 543.
GHIL, 30-32, 34, 145, 391.
GIDE, 69, 463, 494, 500, 503, 505.
GILKIN, 454, 475.
GIRAUD, 475.
GLESENER, 307, 469.
GÖTHE, 9, 109, 143, 150, 161, 193, 200,
315, 316, 339, 384, 419, 463, 516-522,
525, 529, 533, 537, 547, 549.
GOLD (A.), 448.
GONCOURT (E. de), 30, 256, 423.
GORTER (H.), 510, 511.
GOTTHELF, 2.
GOTTSCHALL (R. von), 11.
GOURMONT (Remy de), 66, 67, 86, 126,
266, 277, 402, 456, 473.
GRABBE, 518.
GRAEF (B.), 345.
GRAMMONT (M.), 128, 148.
GREIF, 4, 5.
GRIMM, 407.
GROSSE (J.), 4, 5.
GROTH, 2.
GUAITA (S. de), 504.
GUÉRIN (Ch.), 494.
GUNDOLF (E.), 540.
GUNDOLF (Fr.), 41, 45, 48, 50, 55, 60,
62, 76, 83, 110-113, 135, 151, 157,
161-163, 177, 193, 201, 202, 210,
217, 221, 230, 231, 260, 271, 272,
276, 282, 309, 315, 323, 325, 347, 349,
364, 381, 497, 506, 510, 518, 520,
521, 523.
GUYAU, 100, 104-106.

HAECKEL, 2.
HALLWACHS (K.), 417.
HAMANN (R.), 63, 77, 97, 143, 169,
170, 174, 177, 182, 183, 187, 343,
381, 442, 443.
HAMERLING, 8.
HARDT (E.), 504, 505.

HART (H. et J.), 11, 12, 17.
HARTLEBEN, 16, 543.
HARTMANN, 530.
HAUPTMANN, 19.
HAZARD, 168.
HEBBEL, 2, 3, 5-7, 535.
HEINE, 4, 37, 452-454, 456, 462, 535.
HELIOGABALE, 276, 277.
HELLINGRATH (N. von), 521, 523.
HENCKELL, 12, 16.
HENRY (M. L.), 103, 139, 257, 289,
292, 341, 363, 364, 510.
HEREDIA, 79, 113, 115, 303, 317, 318,
329, 334, 340, 344.
HERMANN (P.), 417.
HÉROLD, 36, 304, 305, 332, 391, 470,
494.
HERWEGH, 1, 15.
HEYSE, 3, 4, 515.
HILDEBRANDT (K.), 540.
HIRSCHFELD (C.), 306, 546.
HOFFMANN (E. T. A.), 528.
HOFMANNSTHAL (H. von), 43, 77, 78,
113, 222, 223, 279, 286, 294, 322,
347, 409, 411, 413, 414, 420, 422-450,
460, 469, 476, 480, 487-489, 497,
500, 501, 503-505, 507, 508, 517,
525, 536, 537, 540, 548.
HOLBEIN, 359, 547.
HÖLDERLIN, 9, 112, 180, 315, 316, 448,
516, 521-524, 538, 541, 547.
HOLZ, 7, 15, 16, 19, 20, 77.
HOREN (die), 306, 546.
HUGO, 97, 108, 118, 179, 289, 329, 344,
375, 427, 448.
HUNT (H.), 509.
HURET, 118, 178, 399, 405.
HUYSMANS, 29, 30, 107, 195, 231, 249,
254-256, 260, 263, 268, 272, 275,
277, 279, 280, 292, 303, 423, 425,
494, 495, 500.
IBROVAC (M.), 316, 317, 321.
IBSEN, 19, 38, 299, 300, 514, 543.
Insel (die), 448.

JACOBSEN, 301, 375, 510.
JARRY, 503.
JEAN PAUL, 288, 294, 346, 384, 516,
517, 520, 525, 533.
JORDAN (W.), 10.
JØRGENSEN (J.), 381.
KAHN, 35, 37, 48, 304, 332, 341, 391,
494.

- KAWERAU, 56, 383.
 KEATS, 426, 448, 509, 510.
 KELLER, 2, 6, 7.
 KHNOPFF, 308, 408, 417.
 KLAGES, 107, 156, 157, 163, 168, 209, 215, 355, 391, 393, 396, 401-403, 411, 413-416, 488-493, 539, 548.
 KLEIN (K. A.), 59, 109, 116, 127, 133, 146, 174, 279, 286, 301, 304, 379, 380, 391, 392, 394, 395, 401, 403-408, 497, 498, 515, 517, 524, 525, 527, 528, 531, 538.
 KLINGER, 291, 538.
 KLINGSOR, 494.
 KLOOS, 375, 510, 511.
 KLOPSTOCK, 112, 521.
 KÖGEL (F.), 497, 498, 538.
 KÖNIG (W.), 18.
 KÖRNER, 96.
 KRETZER, 18.
Kritische Waffengänge, 11, 12.
 KÜSTER (K.), 18.
 LAFORGUE, 29, 420, 494, 503, 530.
 LALOU (R.), 183, 186, 251, 256, 341, 363.
 LAMARTINE, 115, 179, 515.
 LANDESMANN (H.), 7.
 LANDMANN (E.), 152, 166, 180.
 LASSALLE, 10.
 LE CARDONNEL, 264.
 LECHTER, 192, 196, 308, 345, 346, 354, 367, 374, 417, 502.
 LECONTE DE LISLE, 38, 79, 80, 86, 303, 317, 329, 340, 344, 375, 515.
 LEIXNER (O. von), 381.
 LEMAÎTRE (Jules), 424.
 LEMONNIER, 475.
 LENAÜ, 535.
 LENZ, 35, 518.
 LEPSIUS (R. et S.), 345.
 LE ROY (Grégoire), 455, 475.
 LEUTHOLD (H.), 8, 515.
 LEYEN (Fr. von der), 115, 119, 120, 134, 198, 377, 378, 381, 484, 516.
 LICHTENBERGER (H.), 526.
 LILIENCRON, 17, 78, 448, 503, 515.
 LINDAU, 127.
 LINGG (H.), 4, 5.
 LIPPS, 494.
Literarische Welt, 477, 518.
 LORM (H.), 7.
 LORRAIN (J.), 510.
Lotse, 493.
 LOUIS II de Bavière, 278, 280.
 LOUYS, 36, 320, 321, 459, 494.
 LUDWIG (O.), 2.
Lutèce, 29, 30.
 MACAULAY, 404.
 MAETERLINCK, 34, 71, 100, 259, 300, 301, 332, 363, 368, 395, 399, 448, 455, 459, 469, 475, 494, 499, 503, 505, 526-528, 530, 532.
Magazin (das), 9, 11, 502.
 MALLARMÉ, 28-31, 34, 35, 38, 40, 41, 51, 57, 60, 63, 71, 72, 78, 79, 84-87, 89, 90, 101, 103, 105, 106, 108, 113, 115, 118, 120, 123-126, 128-133, 136-138, 140-145, 147, 149, 154-159, 165, 166, 168-191, 193-200, 202, 231, 237-242, 249, 256, 258-263, 268, 272, 274, 275, 277, 279, 280, 285, 290, 292, 293, 295, 296, 298, 299, 301-304, 307, 314, 319, 346, 352-354, 356, 373-377, 380-382, 385, 393-396, 403-406, 411, 416, 427, 448, 480, 494, 495, 499, 503, 509, 510, 526, 529-531, 541.
 MANDIN, 48, 74, 86, 164, 182, 183, 197, 331.
 MANET, 81, 195, 196.
 MARC AURÈLE, 363.
 MARTINO, 30, 65, 108, 164, 326.
 MARX, 10, 494.
 MAUCLAIR, 77, 80, 90, 99, 100, 116, 120, 136, 154, 165, 176, 182, 494, 505, 509, 529.
 MAUPASSANT, 543.
 MAXIMILIEN II de Bavière, 3.
 MAYER-OEHLER (A.), 506.
 MAZEL, 391, 394.
 MEISSEN (H. von), 326.
 MÉNARD (Louis), 317.
Mercur de France, 34, 42, 150, 152, 159, 165, 169, 172, 173, 180, 182, 189, 227, 290, 302-305, 311, 321, 347, 356, 377, 382, 385, 391, 394, 408, 409, 411, 412, 419, 451, 453, 457, 458, 474, 475, 494, 503, 534.
 MEREDITH, 509.
 MERRILL (S.), 28, 30, 34, 36, 102, 103, 139, 145, 257, 259, 275, 292, 301, 304, 318, 331, 341, 352, 363, 364, 368, 374, 376, 377, 391, 394, 398, 400, 408, 453, 457, 459, 462, 472, 494, 502, 510.
 MEUNIER, 37.
 MEYER (C. F.), 3, 5, 6, 7, 518, 535.

MEYER (R. M.), 74, 78, 79, 119, 197.
 204, 280, 283, 284, 345, 381.
 MIKHAËL, 289, 332.
 MILSAND, 509.
 MILTON, 404.
 MIRBEAU, 30.
 MOCKEL, 33-37, 42, 51, 78, 90, 91, 93,
 100, 103, 120, 155, 156, 168, 190,
 191, 194, 199, 203, 222, 223, 307,
 368, 372, 375, 391, 451, 452, 457-
 460, 469, 474, 475, 494, 546.
Moderne Rundschau, 422-424, 514.
 MOLIÈRE, 448.
 MÖLLER-BRUCK, 44, 110, 172.
 MOMMSEN, 2.
 MONTAIGNE, 448.
 MONTESQUIOU (R. de), 494.
 MORÉAS, 28-31, 34-37, 65, 87, 91, 102,
 139, 157, 173, 257, 275, 301, 304,
 320, 331, 332, 341, 363, 368, 374-
 377, 408, 494.
 MOREAU, 256.
 MORICE (Ch.), 29, 34, 71, 86, 154, 257,
 304, 352, 397.
 MÖRIKE, 535.
 MORREN (Th.), 422.
 MORRIS (W.), 330, 509, 510.
 MURET (M.), 382.
 MUSSET, 79-81, 427, 448.

 NADLER (J.), 546.
 NATANSON, 391.
 NAUMANN (Hans), 16, 168.
Neue Freie Presse, 517.
Neue Rundschau, 411, 434.
 NEUMANN (A.), 448.
 NIETZSCHE, 40, 288, 315, 316, 340,
 384, 419, 424, 448, 494, 498, 502,
 516, 517, 538-541.
Nieuwe Gids, 510.
Nord und Süd, 127.
Nouvelle Revue, 529.
Nouvelle Rive Gauche, 29, 30.
Nouvelles Littéraires, 382.
 NOVALIS, 134, 231, 322, 480, 516, 525-
 533, 535-537.

 OEHLKE (W.), 381.
 OLIN (P.), 459.

Pan, 430, 445, 478, 479, 543.
 PASCAL, 261.
 PASCHAL (L.), 306.
 PAULY (G.), 506.

Père Peinard, 394.
 PERLS (R.), 411, 493-496, 500, 501.
 PETERS (K.), 417.
 PÉTRARQUE, 193.
 PÉTRONE, 256, 277.
 PINDARE, 200, 523.
 PLATEN, 78, 112, 339, 516, 517, 524, 525.
 PLATON, 175.
Pléiade, 30, 391.
 PLESSYS (M. du), 37.
Plume (la), 34, 290, 302, 303, 391, 394,
 408, 410, 447, 457, 487, 494, 513.
 POE, 30, 35, 136, 139, 184, 236, 251,
 256, 262, 265, 270, 277, 295.
 POINT (A.), 35.
 POIZAT, 31.
 PORTO-RICHE, 423.
Preussische Jahrbücher, 74, 75, 79, 96,
 167, 197, 204, 356, 381.

 QUILLARD, 289, 319, 453, 457, 459.
 QUINCEY (de), 295, 297.

 RANKE, 2.
 RASSENFOSSE (A.), 308.
 RASSENFOSSE (E.), 306, 307, 459, 469.
 RAUHUT, 170, 185, 197.
 RAYNAUD (E.), 37.
 RÉGNIER (H. de), 28, 29, 34, 36, 86,
 87, 91, 93, 102, 105, 106, 139, 209,
 212, 257, 259, 289, 301, 304, 317,
 319-321, 331-333, 352, 363, 368,
 373-377, 391, 408, 459, 494.
 REMBRANDT, 292.
 REMER (P.), 526.
 RENARD (J.), 448.
 RETTÉ (A.), 37, 302, 457, 494.
 REUTER, 2.
Réveil (le), 307, 321, 393, 400, 410, 411,
 451, 457, 458, 460, 463, 465, 469,
 472-474, 494, 502, 530.
Révolution (la), 394.

Revue d'Allemagne, 33, 35-38, 42, 51,
 65, 74, 78, 151, 156, 157, 159, 168,
 191, 222, 307, 382, 383, 391, 422,
 447, 478, 546.
Revue Blanche, 195, 391, 494.
Revue des Deux Mondes, 19, 32.
Revue Indépendante, 29, 30.
Revue de Littérature Comparée, 11.
Revue Wagnérienne, 30, 529.
 REYNAUD (L.), 382.
 RILKE, 448, 510.

- RIMBAUD, 29, 31, 32, 34, 35, 43, 100, 108, 145, 237, 261, 373, 374, 376, 377, 385, 448, 494.
 RITTER (W.), 451.
 ROBERTSON (J. G.), 381.
 RODENBACH, 259, 455.
 RODIN, 35.
 ROLICZ-LIEDER, 202, 345, 375, 460, 511.
 ROOT (W. H.), 11.
 ROPS, 195, 196.
 ROSEGGER, 2.
 ROSSETTI (D. G.), 202, 301, 330, 375, 507-509.
 ROUGE (Carl), 497.
 ROUSSE (E.), 534.
 ROUSSEAU, 505.
 RÜCKERT, 340.
 RULOT (J.), 475.
 RUSKIN, 508-510.
 SAINT-PAUL, 28, 34-38, 42, 60, 73, 120, 121, 133, 134, 139, 279, 301-304, 306, 340, 342, 377, 379, 382, 383, 391, 408, 494, 514, 526.
 SAINTE-BEUVE, 98, 128, 131, 136, 273.
 SAMAIN, 259.
 SAMBERGER, 417.
Samtiden, 381.
 SCHACK (comte de), 4, 5.
 SCHAUNARD, 236, 237.
 SCHEFFEL (J. von), 6, 8.
 SCHÉLLER, 526.
 SCHILLER, 9, 37, 44, 96, 161, 315, 316, 521.
 SCHLAF (J.), 19, 77.
 SCHLEGEL, 134, 527.
 SCHMID (F. von), 7.
 SCHMIDT (J.), 10.
 SCHMITZ (O. A. H.), 503, 504, 518.
 SCHOPENHAUER, 7, 67, 494, 529.
 SCHULER (A.), 321.
 SCHWOB, 494.
 SCOTT (Cyril), 509.
 SEILLIÈRE (baron), 19.
Semaine Littéraire, 451.
 SEURAT, 35.
 SEVERIN, 459, 475, 494.
 SEYLAZ, 255, 261.
 SHAKESPEARE, 112, 117.
 SHELLEY, 509, 536.
 SIMMEL (G.), 175, 345.
 SOERGEL, 117.
 SOUDAY, 37.
 SOURIAU, 133.
 SPENLÉ, 150, 152, 159, 165, 168, 171, 173, 179, 180, 182, 188, 189, 192, 199, 227, 280, 311, 322, 347, 382, 385, 408, 537.
 SPIELHAGEN, 10.
 SPRIETSMAN, 293.
 STAEL (M^{me} de), 531.
 STENDHAL, 423, 424.
 STERN (M. von), 515.
 STIFTER, 2.
 STIRNER, 543.
 STORM (Th.), 3, 6, 7, 513.
 STRACHWITZ (comte de), 5.
 STRASBOURG (G. von), 328.
 STRAUSS (Richard), 448.
 SULLY PRUDHOMME, 303.
 SWINBURNE, 139, 202, 301, 330, 375, 448, 507-510.
 SYBEL, 2.
 SYDOW (E. von), 237.
Symboliste (le), 30.
Tag, 449.
 TAILHADE, 29.
 TAILHÈDE (R. de la), 37.
 TAINE, 505.
 TENNYSON, 330, 509, 510.
 TERTULLIEN, 277.
 THÉOCRITE, 316, 320.
 THIBAUDET, 62, 71, 72, 79, 84, 90, 101, 106, 108, 115, 118, 124, 129, 137, 142, 145, 148, 153, 158, 168, 173, 175, 176, 178, 179, 182, 185, 188, 194, 196, 238, 239, 260, 264.
 THIBAUT DE CHAMPAGNE, 331.
 THOMÈSE (I. A.), 424, 427.
 THONNAR, 459.
 THOREL, 526, 527, 529.
 TIECK, 328, 528.
 TITIEN, 204, 427, 428.
 TOURGUENEV, 11.
 TREITSCHKE, 2.
 TROUBAT, 247.
Tweemaandelijksch Tijdschrift, 381.
 UHLAND, 13.
 VAILLANT-CARMANNE, 203, 222, 279.
 VALÉRY, 237, 320.
 VALLETTE (A.), 303, 391.
 VAN LERBERGHE, 301, 308, 395, 408, 469, 475, 487.
 VANIER (L.), 374, 409.
 VAUGELAS, 173.

- VERHAEREN, 14, 28, 34, 67, 139, 257, 259, 275, 303, 308, 363, 364, 373, 374, 377, 381, 454-456, 459, 469, 475, 494, 503.
 VERLAINE, 28-30, 32, 34-36, 38, 40, 51, 60, 65, 72, 74, 78, 86, 87, 89, 90, 92, 101, 102, 104, 108, 115, 125, 126, 129-133, 136-138, 143, 154, 179, 202, 256, 277, 278, 301-304, 307, 318, 330, 346, 353, 373, 374, 376-381, 385, 408, 423, 447, 448, 455, 456, 472, 473, 494, 499, 503, 505, 511, 529.
Vers et Prose, 367, 368.
 VERULAM (lord), 265.
 VERWEY, 202, 345, 375, 381, 510.
 VICAIRE (G.), 30.
 VIELÉ-GRIFFIN, 28, 29, 34, 36, 48, 91, 103, 139, 257, 259, 301, 304, 319-321, 332, 352, 353, 363, 364, 368, 374, 376, 377, 391, 408, 447, 459, 494, 510.
 VIGIÉ-LECOQ, 400.
 VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 30, 35, 40, 42, 249-254, 256, 260, 262-264, 268, 272, 275, 279, 280, 494, 509, 527, 530.
 VISAN (T. de), 52, 53, 62, 67, 86, 140, 526, 527, 531, 532.
 VILLON, 256.
 VIVIER (R.), 82, 103, 104, 143, 210.
 VOGELWEIDE (W. von der), 328.
Vogue (la), 30, 31, 34, 37, 391.
 VOGT (K.), 2.
 VOLLMÖLLER (K. G.), 419, 504, 505.
 VOLTAIRE, 505.
 WACKENRODER, 528.
 WAGNER, 35, 149, 278, 329, 412, 509, 529, 530, 538.
Wallonia, 475.
Wallonie (la), 30, 35, 125, 203, 290, 302, 303, 372, 391, 408, 409, 452, 459.
Wallonie en fleurs (la), 307.
 WALZEL (O.), 526.
 WANDREY, 72, 132, 135.
 WATTEAU, 61, 74, 379.
 WATTS (G. F.), 509.
 WEDEKIND, 44.
 WEISS (E. R.), 502, 503.
 WEISS (L.), 409.
 WIELAND, 339.
Wiener Allgemeine Zeitung, 430.
Wiener Rundschau, 430.
 WILDE (O.), 500.
 WINCKELMANN, 215.
 WOLFF (E.), 18.
 WOLFF (J.), 8.
 WOLFSKEHL, 344, 411, 413-416, 420, 460, 476-490, 494, 496, 516, 517, 521, 522, 525, 535, 536, 538-540, 548.
 WOLLERNER (S.), 9.
 WOLTERS, 28, 36, 44, 59, 109, 135, 144, 150, 151, 160, 165, 166, 192, 193, 203, 221, 222, 269, 271, 278, 299, 300, 307, 308, 321, 345, 381, 389, 391, 422, 449, 451, 457, 458, 469, 472, 477, 483, 488, 490, 496, 499, 509, 516, 518, 520, 522, 524, 532, 535, 540, 546, 548.
Zeit (die), 322, 440, 445-447, 491, 507.
 ZOLA, 11, 17-19, 30, 39, 164, 256, 385, 514.
Zukunft (die), 322, 440, 445-447, 491, 507.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE	VII.
-------------------	------

INTRODUCTION. — L'ÉTAT DE LA POÉSIE ALLEMANDE VERS 1890

1. Les continuateurs de la tradition	1.
2. Le naturalisme	9.

PREMIÈRE PARTIE.

LE FONDATEUR DES *BLÄTTER FÜR DIE KUNST*. — STEFAN GEORGE

CHAPITRE PREMIER. — La période avant *Hymnen*. Première phase de l'influence française.

1. Le mouvement symboliste en France jusqu'en 1889	27
2. Stefan George et les symbolistes français	35
3. <i>Die Fibel</i> et <i>Von einer Reise</i> (1886-1889)	42
4. <i>Zeichnungen in Grau</i> (1889)	45
5. <i>Legenden</i> (1889)	49

CHAPITRE II. — *Hymnen* (1890). Réalisation de l'idéal symboliste.

1. Le symbole	60
2. Les images plastiques	74
3. L'évocation pure	87
4. Les images sensorielles	93
5. La musique	108
6. La langue	151

CHAPITRE III. — *Pilgerfahrten* (1891). Continuation de l'art symboliste.

1. Le réel et l'idéal	203
2. La continuation de l'esthétique et de la technique symboliste	209

CHAPITRE IV. — *Algabal* (1892). L'idéal « décadent ».

1. Les ressemblances entre <i>Algabal</i> et la décadence française	223
2. Les différences entre <i>Algabal</i> et la décadence française	258
3. L'essence de la décadence	262
4. Les limites de la décadence chez les poètes français	272
5. Conclusion	276

CHAPITRE V. — Les années 1892-1895.

1. <i>Tage und Taten</i> (1892-1895)	287
2. La critique symboliste et George (1891-1895)	301
3. <i>Das Buch der Hirten- und Preisgedichte</i> (1895)	308
4. <i>Das Buch der Sagen und Sänge</i> (1895)	324
5. <i>Das Buch der Hängenden Gärten</i> (1895)	336

CHAPITRE VI. — Les années 1895-1900.

1. <i>Das Jahr der Seele</i> (1897)	346
2. <i>Der Teppich des Lebens</i> (1899)	357
3. Les traductions des symbolistes	368
4. Conclusion	378

SECONDE PARTIE

LES BLÄTTER FÜR DIE KUNST (1892-1900).

CHAPITRE PREMIER. — Les théories esthétiques : — L'art pour l'art.
Le symbole. La forme.

1. La période 1892-1895	390
2. La période 1896-1899	412

CHAPITRE II. — Les Collaborateurs des *Blätter für die Kunst*.

1. Hugo von Hofmannsthal	422
2. Paul Gérardy	450
3. Karl Wolfskehl	470
4. Ludwig Klages	488
5. Richard Perls	493
6. Autres collaborateurs	496
7. Les poètes étrangers	507

CHAPITRE III. — Les *Blätter für die Kunst* et l'Allemagne traditionnelle.

1. La tradition classique	517
2. La tradition romantique. Romantisme allemand et symbolisme français.	525
3. Nietzsche.	538
CONCLUSION	543
BIBLIOGRAPHIE	551
INDEX DES PRINCIPAUX NOMS PROPRES	561

S. I. L. I. C.

SOCIÉTÉ D'IMPRESSIONS LITTÉRAIRES
INDUSTRIELLES ET COMMERCIALES

- - - 41, Rue du Metz - LILLE - - -
